



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 21
Nº 1
2022





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i1p1-4

EDITORIAL

Alessandra Montagner

Andreia Nhur

Henrique Rochelle

Marcos Bulhões

Sofia Rodrigues Boito

Suzana Schmidt Viganó

& Verônica Veloso



A revista *Sala Preta* continua. Ano passado, seu projeto viu um anúncio de término, diante de diversas dificuldades de ordem operacional e financeira. Agora, após um breve período de interrupção, retomamos a revista com o apoio financeiro fundamental do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A revista assume uma proposta de gestão colaborativa, dividida entre sete editores, oriundos de diferentes áreas de pesquisa em Artes Cênicas. Nesse contexto, lançamos este primeiro número do volume 21 como um espelhamento do caráter horizontal dessa proposta.

Os vários textos da presente edição foram produzidos por pesquisadores de áreas diversas, convidados a tecer reflexões pertinentes ao seu campo de atuação, em diálogo com questões atuais urgentes, que abarcam desde a crise da democracia e o colapso da situação sanitária até os impactos colonizatórios no Brasil, entre outros temas, como a própria dificuldade da editoração de revistas acadêmicas na área de Artes no Brasil.

Este é o assunto da entrevista que o crítico Henrique Rochelle, membro do corpo editorial da *Sala Preta*, realizou com Gilberto Icle. Nessa entrevista, Gilberto, editor-chefe da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, periódico de maior reconhecimento da área, publicado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), discorre sobre o percurso do periódico. Ele levanta questões sobre as dificuldades das revistas acadêmicas, que são mantidas a partir de projetos pessoais de seus editores, quanto ao desafio de dar continuidade conforme o campo se amplia, devido à maior produção de conhecimento acadêmico na área.

Em “Repensando a polarização: o corpo e o renascimento da política”, a pesquisadora Helena Katz, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), discute a polarização política no Brasil à luz do que vem acontecendo com o corpo na sua relação com as telas. Constatando que a polarização não é tributária de uma patologia nacional, mas de um fenômeno viral, a autora relaciona corpo, processo de subjetivação movido pelo uso de dispositivos e a atual crise na democracia.

Já no artigo “Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo”, o produtor e pesquisador José Renato Fonseca de Almeida versa sobre

a construção das leis emergenciais para a cultura durante a pandemia de covid-19, em especial a Lei Aldir Blanc I, buscando mostrar como, em tempos de guerra, exceção e pandemia, o que resta é a emergência.

Em “Há mais passado no presente do que se possa imaginar: a emergência do complexo do calçado na aula performática *Treze dias*”, Denise Pereira Rachel, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), discute a fabricação da aparência regida pelo processo civilizatório euro-ocidental como estrutura fundante no regime das aparências escolares no Brasil. Numa estrutura que combina argumentação teórica e relato de experiência, o texto transita entre escrita performativa e discussão conceitual, em diálogo com perspectivas basilares no debate sobre educação, colonização e racialização.

A pesquisadora e professora Suzana Schmidt Viganó, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da USP, apresenta o artigo “Sobre a reinvenção das distâncias: artes cênicas e ação cultural na pandemia de covid-19”. A autora analisa duas experiências artístico-pedagógicas em meio à crise promovida pela pandemia, agravada por marcadores de desigualdade, que aumentou as distâncias e tornou os processos ainda mais fragilizados, sobretudo nos contextos das políticas públicas. A autora escreve como quem observa um trauma, perguntando-se sobre os aprendizados e potenciais conhecimentos que esse momento histórico traz para as práticas pedagógicas em Artes Cênicas.

O número ainda conta com uma resenha escrita pela dramaturga e pesquisadora Sofia Boito sobre o livro *Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela*, de Leda Maria Martins, publicado pela editora Cobogó em 2021. A resenha destaca as análises que Martins realiza de obras de Artes Cênicas em sua discussão sobre o corpo, que é poético e também político, estético e ético, artístico e conceitual, e produtor de pensamento.

Publicamos também neste número a tradução “Escrita-performance”, da pesquisadora Alessandra Montagner, a partir do artigo de Ric Allsopp, “Performance writing”, de 1999, que contribui com a reflexão contemporânea das Artes Cênicas, em sua perspectiva multilinguagens. O texto faz dialogar as práticas de escrita e de performance, explorando e tensionando as camadas

dessa relação, tanto no que concerne à prática artística quanto no que diz respeito à produção do conhecimento acadêmico.

Este número foi moldado com muito esforço por um corpo editorial que se desdobra em diversas funções, movido pelo desejo de não deixar morrer uma das mais renomadas revistas acadêmicas brasileiras da nossa área. Entre artigos, entrevistas, resenhas e traduções, muitos de nós colaboraram também escrevendo para esta edição, como forma de apresentar as diferentes modalidades de textos possíveis de serem submetidos e como forma de evocar a vida, dar um pontapé inicial e revelar, aos poucos, quais espinhos atravessam as nossas gargantas. Convidamos à retomada desta revista para recuperar suas forças e recusar coletivamente seu fim. Ainda há luto por tudo o que vivemos e continuamos a viver, mas a *Sala Preta* persiste: como resistência à paralisia, um ato plural de coragem e um desejo que não se pode silenciar.

Os editores,

Alessandra Montagner, Andreia Nhur,
Henrique Rochelle, Marcos Bulhões, Sofia Boito,
Suzana Schmidt Viganó e Verônica Veloso.



Repensando a polarização: o corpo e o renascimento da política

*Rethinking polarization:
the body and the renaissance of politics*

*Repensar la polarización:
el cuerpo y el renacimiento de la política*

Helena Katz

Helena Katz

Doutora em Comunicação e Semiótica pela
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).
Professora.



Resumo

O uso frequente do conceito de polarização em contexto político pede atenção, sobretudo por dois equívocos: torna equivalente o que instala nos seus dois polos, e se assenta na transformação do divergente em inimigo a ser eliminado. O objetivo do texto é compreender os danos do uso inadequado deste conceito recorrendo ao que a natureza já nos ensina, com os polos magnéticos e geográficos, e agregando o que vem sucedendo com o corpo na sua relação com as telas. Autores como Pariser (2011), Ugresic (2011), Brugnago e Chaia (2014-2015) e Arantes (2014) fundamentam a argumentação aqui reunida na forma de revisão bibliográfica. A hipótese é a de que a fabricação do sujeito *me, myself and I* (KATZ, 2016, 2017) favorece a falta de rigor que vem caracterizando a comunicação, com consequências ameaçadoras à democracia.

Palavras-chave: Polarização, Corpo e telas, Hábitos cognitivos, Sujeito *me, myself and I*.

Abstract

The recurring use of the term 'polarization' in political contexts demands caution, mainly by two misconceptions: it equates the arguments in its two poles, and it is based on transforming the divergent into an enemy to be eliminated. This paper seeks to understand the damages caused by such misuse, drawing on knowledge about magnetic and geographic poles, and adding the transformations undergone by the body in its relationship with the screens. Authors such as Pariser (2011), Ugresic (2011), Brugnago and Chaia (2014-2015) and Arantes (2014) support the arguments gathered by bibliographic review. Production of the *me, myself and I* subject (KATZ, 2016, 2017) would favor the lack of rigor that characterizes present communication, producing threatening consequences for democracy.

Keywords: Polarization, Body and screens, Cognitive habits, *Me, myself, and I*.

Resumen

Llama la atención el uso frecuente del concepto de polarización en el contexto político, principalmente por dos equivocaciones: hace equivalente lo que instala en sus dos polos y se basa en la transformación del divergente en enemigo que debe ser eliminado. El objetivo de este texto es comprender el daño del uso inapropiado de este concepto, recurriendo a lo que ya nos enseña la naturaleza con los polos magnético y geográfico, y agregando lo que sucede al cuerpo en su relación con los lienzos. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica basada en autores como Pariser (2011), Ugresic (2011), Brugnago y Chaia (2014-2015) y Arantes (2014). Se parte de la hipótesis de que la constitución del sujeto *me, myself and I* (KATZ, 2016, 2017) favorece la falta de rigor que ha caracterizado la comunicación, con consecuencias amenazadoras para la democracia.

Palabras clave: Polarización, Cuerpo y lienzos, Hábitos cognitivos, Sujeto *me, myself and I*.

Dizei-me com quem andas e te direi se vou contigo.

Barão de Itararé

Viver às claras, aproveitando as gemas e economizando as cascas.

Barão de Itararé¹

A palavra “polarização” adentrou no cotidiano como um mantra midiático, repetido e repetido para legitimar uma (falsa) impossibilidade: pensamentos divergentes não podem conversar porque são inimigos, e inimigos precisam ser combatidos e eliminados. Do modo como vem sendo difundida, a palavra “polarização”, além de não expor o que deveria, simplesmente absolve o que não poderia – no caso, a violência de uma operação que precisa estar em visibilidade, a operação que, sem alarde, transforma o divergente em inimigo, produzindo consequências relevantes. Quando se passa a usar, corriqueiramente, uma palavra que faz parte do vocabulário da guerra,

¹ O jornalista e escritor Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly (1895-1971) construiu, no jornal que criou, *A Manha* (1926-1959), com mais de 450 textos (1926-1935), o personagem Barão de Itararé, um dos pioneiros do humorismo político, que enfrentou o integralismo com a irreverência cáustica que o distinguiu.

como é o caso de “inimigo”, o contexto de guerra vai se instalando, sem que se perceba a extensão e o alcance do que ele autoriza.

Talvez, a “polarização” tenha se tornado uma daquelas “palavras fatigadas de informar”, como Manoel de Barros (1916-2014) diz no poema “O Apanhador de Desperdícios”, que está no livro *Memórias Inventadas: a infância* (2003). A proposta, aqui, é a de chamar a atenção para o fato de que, para retirá-la dessa condição, restabelecendo as pertinências de seus usos, é indispensável reconhecer o que vem acontecendo ao corpo, na sua relação com as telas. A hipótese é a de que se faz necessário reunir autores que estudam o corpo e os que investigam a política.

Vamos começar pelo corpo, pois o ambiente online se tornou muito propício para o fortalecimento da dificuldade em lidar com pensamentos diferentes dos nossos. O corpo, depois de tantos anos de práticas nas redes antissociais (VAIDHYANATHAN, 2018)², alimentadas pela desinformação e pelo cultivo de todos os tipos de preconceitos e de racismos, desenvolveu um tipo de sujeito voltado para si mesmo, um sujeito *me, myself and I* (mim, eu mesmo e eu) (KATZ, 2016, 2017), com um tipo de sociabilidade que tende a acolher apenas os iguais. Esse sujeito se autoriza a pensar o mundo apenas a partir de suas ideias, sem necessidade de buscar o conhecimento indispensável para fundamentá-las.

O uso individualizado de dispositivos de conexão favoreceu o que estava latente. As redes antissociais foram uma ignição potente no desenvolvimento desse novo sujeito *me, myself and I*, que age a partir do que gosta ou não gosta, pois treina diariamente a só fazer o que quer, quando e do jeito que quer, com quem quer. Pressiona uma única tecla para deletar o que não lhe agrada ou para curtir o que agrada, e quem se habitua a atuar apenas a partir de si mesmo tende a manter esse comportamento também fora das telas, afinal, ainda não temos dois corpos, um para “usar” se comunicando via telas e outro para se relacionar sem elas.

Se somos uma coleção de informações na forma de um corpo, que troca com o ambiente, o relacionamento com as telas tenderia mesmo a transformar a coleção existente antes desse contato passar a pautar a vida de tantos

² Siva Vaidhyathan (2018), da Universidade da Virgínia, propõe que passemos a empregar essa nomeação, uma vez que as redes têm nos desabilitado para o convívio.

de nós. Como passamos muitas horas usando dispositivos com telas, novos hábitos são produzidos, e são esses novos hábitos que gestam um sujeito habituado a ter o seu desejo sempre atendido, muito destreinado nas saudáveis práticas de ser contrariado, desmentido, questionado. Conversar apenas com quem concorda é ouvir a sua voz em eco, situação que produz sujeitos que se comportam como crianças mimadas, pois não aceitam quem os contraria. Separar os que concordam dos que discordam, encapsulando-se entre os iguais, eis o ambiente mais favorável para o fortalecimento disso que vem sendo chamado (equivocadamente) de “polarização”.

Eli Pariser (2011), ativista que trabalha para que as redes colaborem com a democracia, explica que, ao mesmo tempo em que nos conectamos, também nos afastamos uns dos outros, na medida em que passamos a ser o filtro de todas as formas de comunicação que se estabelecem e das que deixam de poder se estabelecer. Lembra que, no começo da internet, muitos de nós acreditamos que, de fato, estava nascendo uma aldeia global, na qual trabalhadores da Etiópia e de Nova York construiriam juntos uma comunidade.

Mas não é isso que está acontecendo: os nossos vizinhos de porta virtuais são cada vez mais parecidos com nossos vizinhos reais, e os nossos vizinhos reais são cada vez mais parecidos conosco. Estamos criando muitas ligações, mas muito poucas pontes. E isso é importante, pois são as pontes que criam nosso senso do que é “público” – o espaço em que resolvemos os problemas que transcendem nosso nicho e nossos restritos interesses pessoais. (PARISER, 2011, p. 21)

Houve um tempo, não muito distante, no qual os embates incluíam debates. Vale lembrar que as duas potências que se uniram para derrotar a Alemanha (Rússia e Estados Unidos) terminaram dividindo o mundo em dois blocos, e já entre 1951 e 1953, travavam sua primeira guerra, na Coreia. Esses dois blocos sustentaram a Guerra Fria (1947-1991). No Brasil, também temos familiaridade com dois blocos políticos distintos. Exemplos recentes: depois da ditadura Vargas (1930-1945), os partidos opositores foram a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e, mais adiante, o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), de certa forma, mantiveram esse tipo de relação. A convivência entre os discordantes era tão possível que até o

presidente e o vice, tempos atrás, podiam ser eleitos por chapas diferentes. Por isso, Getúlio e Café Filho não governavam com os mesmos princípios³.

Hoje, se repete muito que “a sociedade está polarizada,” mas, geralmente, a relação do corpo com a tecnologia não é trazida para essa conversa, e é o corpo que pode enlaçar os distintos campos de conhecimentos necessários para compreender o que se instaurou no Brasil, sobretudo a partir das eleições de 2014.

Passamos a conviver com expressões que se popularizaram muito velozmente: “polarização,” “cultura do ódio,” “declínio da democracia,” “cultura do cancelamento,” “*fake news*.” A associação entre política e corrupção se alastrou como se fosse uma verdade universal, dando chance para que surgissem paladinos da decência e dos bons costumes se autorizando a garantir a existência de um único mundo correto – o que eles propagam. Tal como o desconhecimento sobre a peste bubônica, na Baixa Idade Média, na Europa, fez com que centenas de fogueiras fossem acesas para caçar as bruxas e seus poderes sobrenaturais, hoje também se continua a acreditar que a solução para os problemas do Brasil é apontar quem os causa, identificar os responsáveis pelos “males que causam à nação” – uma expressão, aliás, que foi consagrada na Inquisição Ibérica e, depois, recuperada na Alemanha nazista, segundo Carneiro (2020).

E não se trata somente do Brasil. O genocídio dos tutsis, em Ruanda, e o da população Rohinya, em Myanmar; a crise humanitária da guerra civil síria (400 mil mortos) em Idlib, que provocou um êxodo de 900 mil civis; o Holocausto; o que sucede com imigrantes e refugiados, em tantos países; os ataques a locais de culto no Sri Lanka, em Burkina Faso, em Christchurch (Nova Zelândia), e em Pittsburgh (Estados Unidos) são, cada um no seu ambiente, exemplos da implantação do “eu contra eles,” que sustenta e é sustentado pela repetição dos discursos de ódio.

Portugal, que resistia à onda de radicalidade de direita que invade a Europa, vê crescer a rápida popularidade do Chega, um partido com propostas nacionalistas e antissistema, apoiadas por grupos neofascistas e setores

3 O cargo de Vice- Presidente da República foi criado em 1891, com a primeira Constituição republicana. O eleitor votava para presidente e para vice separadamente, o que tornava possível escolher candidatos de partidos distintos. O governo provisório de Getúlio Vargas (1930-1934) extinguiu a vice-Presidência, o que foi oficializado na Constituição de 1934 e, somente na Constituição de 1967, promulgada durante a Ditadura Empresarial-Militar, o posto voltou, mas de forma indireta, em chapa única com o presidente da República.

ligados à polícia e às Forças Armadas, que elegeu seu primeiro deputado em outubro de 2019⁴. Na Itália, a Casa Pound⁵, que tem mais de 15 mil filiados e 120 sedes espalhadas pelo país, reinventou o fascismo italiano e elegeu 63 vereadores, que querem o fechamento das fronteiras, pois “a imigração faz mal para a Itália” (CESAR, 2020).

Tais discursos incitam ações violentas, contudo, para compreender o que leva ao crescimento do autoritarismo e da intolerância, e para saber por que países de histórias e tradições muito distintas têm migrado para regimes autoritários, não vamos repetir que agora, “o mundo está polarizado”. Mais que uma explicação, soa como a aceitação de um destino inevitável, no qual cabe somente escolher o polo certo, e é justamente contra essa proposta que este texto precisou ser escrito. Há que buscar o que está erodindo as normas democráticas e promovendo a “cultura do ódio” e a falta de confiança nos partidos políticos. É urgente desconfiar do uso que vem sendo feito da nomeação de “polarização”, pois não se trata de uma patologia nacional, mas de um fenômeno viral, com força para desafiar a política tradicional. McCoy, Rahman e Somer (2018) definem a polarização como “um processo em que a multiplicidade normal de diferenças em uma sociedade se alinha cada vez mais em torno de uma única dimensão, as diferenças transversais se tornam reforçadas e as pessoas percebem e descrevem cada vez mais a política e a sociedade em termos de ‘nós’ contra ‘eles’”⁶.

Quando Agamben (2019) apresentou “A propósito de Tiqqun”, a fala que preparou para o evento em torno de *Uma metafísica crítica poderia nascer como ciência dos dispositivos*⁷, organizado por Eric Hazan, no Lavoisier Moderne Parisien, em 19 de abril de 2009, chamou a atenção para o fato de que os dois planos de análise, que, em Foucault, ainda estavam separados

4 André Ventura propõe a castração química de pedófilos, a introdução de trabalho obrigatório nos presídios, sugeriu que a deputada Joacine Katar Moreira, negra e nascida na Guiné-Bissau, fosse “devolvida a seu país de origem”.

5 O nome é uma homenagem a Ezra Pound (1885-1972), poeta norte-americano fascista e antissemita.

6 “a process whereby the normal multiplicity of differences in a society increasingly align along a single dimension, cross-cutting differences become reinforcing, and people increasingly perceive and describe politics and society in terms of ‘us’ versus ‘them’”.

7 Este foi o texto fundador da Sociedade para o Desenvolvimento da Sociedade Criminal (SASC), uma associação sem finalidades lucrativas dedicada a recolher e difundir anonimamente os saberes-poderes úteis às máquinas de guerra anti-imperiais (TIQQUN, 2019).

(dispositivos de governo e processos de subjetivação), encontravam seu ponto de junção na “zona de indiferença”, que Tiqqun formulava no texto que estava sendo lançado. Essa zona opaca é aquela nascida do entendimento de que “uma teoria do sujeito só é possível como teoria dos dispositivos” (TIQQUN, 2019, p. 261), ou seja, a proposta foi identificar que dispositivo e sujeito passaram a coincidir.

O poder não se coloca mais em face da sociedade civil e da vida como hipóstase soberana, mas coincide inteiramente com a sociedade e com a vida; ele não tem mais centro, mas é um imenso acúmulo de dispositivos nos quais estão enredados o sujeito, ou antes, como diz Foucault, os processos de subjetivação. (TIQQUN, 2019, p. 260-261)

Esse tipo de junção, identificado por Agamben no texto do Tiqqun, fortalece a necessidade, aqui apontada, de se trazer a relação do corpo com as telas (processos de subjetivação movidos pelo uso dos dispositivos) para pensar a questão da polarização. Pode ser sugerida uma outra “zona opaca”, reunindo três instâncias: o que acontece com o corpo que vive cercado de telas, o que se chama (indevidamente) de “polarização”, e a crise pela qual a democracia passa. Nessa crise, a razão, essa espécie de atestado que vem sendo apresentado como o que distingue os humanos, é trocada pelo exercício de um tipo de poder (biopoder) que regula a distribuição da morte. Começa com a instituição de um inimigo ficcional, identificado como o Outro (aquele que é diferente de mim), que me ameaça e, então, deve ser destruído. Isolo-o em um grupo, formado pelos Outros com os quais se assemelha, e passar a odiá-los, desejando exterminá-los, torna-se uma condição para a minha sobrevivência. É assim que a paz se torna uma guerra sem fim, e o “nós” contra “eles” passa a ser uma senha que costura bolhas-bunkers, surdas e cegas para o seu entorno.

Polarização ou divisão aparentemente irreconciliável?⁸

Há uma complexidade a ser enfrentada, quando se deseja tratar de “polarização”, porque a mesma palavra nomeia fenômenos diferentes,

⁸ As informações técnicas aqui reunidas vieram de pesquisas em diversos sites, consultados entre 20 e 25 de fevereiro de 2020: www.educacao.uol.com.br, www.mundoeducacao.bol.uol.com.br, www.stoodi.com.br, www.brainly.com.br, www.sofisica.com.br, entre outros.

em campos distintos do conhecimento. Para começar, podemos lembrar dos polos magnéticos⁹ e dos polos geográficos.

A natureza nos ensina algo precioso, pois nela não existem polos isolados, apenas aos pares. Se forem polos magnéticos, formarão um ímã, e os polos de um ímã são inseparáveis, a ponto de surgir um novo polo, caso um deles tenha sido cortado, para garantir a continuidade do outro, o que não foi cortado. A destacar que, quando esses dois polos inseparáveis são aproximados, se forem iguais, irão se repelir, e se forem diferentes, se atrairão, ou seja, na natureza, existe um tipo de polarização distinto daquele que passou a ser falado na política, e que se popularizou midiaticamente.

Para não achatar a questão com as simplificações que a têm pautado, vale lembrar que, na política, também é possível recorrer a Bobbio (1995), para quem direita e esquerda compõem uma díade, uma forma de pensamento na qual a existência de uma implica na existência da outra, e a ausência de uma delas inviabilizaria a presença da outra. Direita e esquerda seriam antitéticas, dependendo da contradição entre elas para existir, ou seja, também no campo da política, há quem explique a necessidade de manutenção dos dois polos; mas, quando se trata de formulações extremistas, que não mais cabem no exercício democrático de posições políticas divergentes, como é o caso do quadro que a “polarização” insiste em nomear, é a violência da guerra que prevalece.

Os polos inseparáveis que constituem um ímã (um corpo que possui propriedades magnéticas) geram um campo magnético ao seu redor. O campo magnético protege o planeta contra as radiações espaciais, e há pássaros que usam o campo magnético para guiar as suas migrações.

Sabe-se que a Terra tem magnetismo mais forte nos polos, e que eles mudam de posição lentamente. A certa altura, pode acontecer o fenômeno da inversão geomagnética, no qual os polos norte e sul trocam de posição, porque ocorre um declínio na intensidade do campo magnético. A mais recente se

9 As primeiras observações relativas ao magnetismo foram registradas na Grécia Antiga, em uma cidade denominada Magnésia. Lá se encontrava um mineral que tinha a capacidade de atrair pequenos objetos de ferro, que passou a ser conhecido como magnetita, em referência ao lugar onde foi encontrado. Magnetismo tem também a mesma origem histórica, e os estudos no seu campo foram desenvolvidos pelo físico Inglês William Gilbert (1554-1603), no século XVII, que descobriu o campo magnético terrestre e as propriedades dos ímãs.

deu há 78 mil anos e, de acordo com os cientistas que investigam o assunto, estão ocorrendo transformações em ritmo mais acelerado do que o padrão estabelecido. Esse fenômeno da inversão geomagnética dos polos magnéticos também exemplifica um outro traço de distinção com o entendimento de “polarização” que se popularizou fora da ciência, pois explicita que os polos não são fixos e até podem trocar de localização entre si.

Vamos, agora, passar para os polos geográficos. Até o início do século XIX, acreditava-se que os polos geográficos e magnéticos ficavam no mesmo lugar, mas, em 1831, quando o explorador inglês James Clark Ross chegou, pela primeira vez, ao lugar do Ártico onde a bússola aponta para o chão – o norte magnético – descobriu que eles não coincidiam. A atual distância entre eles é de 11 graus.

Os dois tipos de polos se distinguem: os polos magnéticos são consequência de um fenômeno natural, mas os geográficos, localizados nas extremidades do eixo perpendicular ao plano do Equador, são uma convenção para designar duas extremidades bem diferentes de um eixo imaginário da Terra. No Polo Norte, o Ártico, o mar é congelado, e lá existe apenas água, com um oceano muito profundo, e o Polo Sul, a Antártica, é uma terra coberta por muito gelo, que fica acima do nível do mar.

Aprender que não existe apenas um tipo de relação entre os polos, e que esta palavra captura uma constelação de situações distintas, pode nos ajudar a pensar o karaokê que estamos fazendo do uso da “polarização” no campo político.

Quem formulou o conceito de karaokê aplicado à cultura foi Dubravka Ugresic, que escreveu, em 2011, o livro *Karaoke Culture*. Ela nasceu na extinta Iugoslávia, conseguiu um passaporte croata depois que seu país deixou de existir, e precisou se exilar em Amsterdã quando começou a publicar textos contra a guerra entre a Sérvia e a Croácia, que devastou a região, de 1991 a 1995. Passou a ser acusada de “traidora” e de ser uma “bruxa”. Ela se autodenomina “a-nacional” e “eticamente inautêntica” porque se recusou a se identificar com os novos nacionalismos que surgiram nos Balcãs depois do fim da Iugoslávia. Ela é uma “tradutora das perdas” e uma “arquivista das mudanças” na Europa, depois de 1989, diz Velickovic (2009).

O que tem de muito potente na sua formulação de que estamos em uma cultura karaokê é o fato dela destacar que essa cultura se distingue por permitir o anonimato via tecnologia. Convivemos com toneladas de informação sem procedência, e as repetimos, passamos adiante. É tanta gente fazendo exatamente isso, ou seja, fazendo karaokê de falas prontas, que são muito poucos os que se destacam dessa massa de anônimos, sem esquecer que inúmeros desses anônimos se veem como possíveis celebridades, além de se considerarem verdadeiras autoridades capazes de falar sobre qualquer assunto.

Parece inegável que vivemos em um ambiente karaokê. Pela nossa boca nem sempre sai um discurso que ajuda a construir o mundo que desejamos, e mal percebemos esse comportamento. Como usamos falas prontas sem checar a sua pertinência, muitas vezes, acabamos fortalecendo o que desejamos enfraquecer, porque fazemos karaokê do que mais se popularizou, tal como que vem sucedendo com a repetição de que “a sociedade está polarizada”.

Também por isso, a violência do que se nomeia como “polarização política” deve ser entendida no contexto da violência estrutural que tece a história do Brasil.

Situando o Brasil na polarização política assimétrica

Segundo estudo lançado em dezembro de 2021 pelo World Inequality Lab (Laboratório das Desigualdades Mundiais), que integra a Escola de Economia de Paris, o Brasil, entre os membros do G20, é o segundo país mais desigual, atrás apenas da África do Sul (FERNANDES, 2021).

Essa nefasta conquista vem sendo tecida há 522 anos, a partir da ferocidade com que os colonizadores aqui se impuseram, que se perpetuou nos abusos da escravidão e nos privilégios da casa grande, mantidos até hoje, que continuam a sustentar as muitas formas de segregação e preconceito, o ódio de classe e os diferentes racismos que estruturam a nossa sociedade. Afinal, ainda vivemos no país povoado por “peles alvas e peles alvo”, como canta Emicida (ISMÁLIA, 2019). Alicia Bárcena, chefe da comissão econômica das Nações Unidas para a América Latina, em entrevista ao jornal *El País*, citada por Marilene Felinto na *Folha de São Paulo*, em 16 de fevereiro de 2020, também nos lembra que “a cultura do privilégio continua fabricando miseráveis”.

O modelo econômico aplicado na América Latina está esgotado, é extrativista, concentra a riqueza em poucas mãos e quase não tem inovação tecnológica. Ninguém é contra o mercado, mas ele deve estar a serviço da sociedade, e não vice-versa. (FELINTO, 2020)

Para Brugnago e Chaia (2014-2015), são criados dispositivos ideológicos para se conviver com a violência social, tentando apagá-la. Os autores citam os quatro listados por Chauí (1995): (1) a violência existente no Brasil é produzida por quem nasceu no Brasil, mas não faz parte da nação, ou seja, os “eles”: negros, pobres, homossexuais, nordestinos e, mais recentemente, os “esquerdopatas”; (2) quando ocorre, a violência é pontual, produzida por algum desequilíbrio momentâneo do agressor; (3) mas existe, sim, uma violência, aquela contra o patrimônio (roubo de celular, de objetos, de propriedades), e seu autor não deve fazer parte da sociedade porque ameaça a sua estabilidade; e (4) invertendo a realidade, a responsabilidade da violência passa a ser de quem sofre a violência, não do agressor (a mulher precisa saber como se vestir para evitar ser molestada; se o policial agrediu, algo havia; é preciso “recuperar”, com a “cura gay”, aquele que se desviou do padrão estabelecido para as sexualidades; os negros estão roubando as vagas nas universidades, que deviam continuar a ser preenchidas somente pelo critério do mérito etc.).

A violência dessas formas de “suprimir a violência” povoa o cotidiano, fabricando o medo de um inimigo responsável por todos os males. Essa operação pode ser reconhecida na escolha dos judeus como os responsáveis pelos problemas na Alemanha nazista, e, assim, justificar o seu extermínio, ou também na ameaça de que o comunismo, que nunca existiu por aqui, seja implantado e destrua os “brasileiros do bem”.

A necessidade de inventar um inimigo é bem atendida pelo fomento do “nós” contra “eles”. Os “do bem” se agrupam para eliminar os “do mal”, instituindo um modelo de sociedade que ignora que o direito à discordância e à resistência, constituindo o sistema de direitos humanos fundamentais. Quando tais direitos perdem a validade, sendo substituídos pelos “discursos de ódio”, o contrato social desaparece e a barbárie se estabelece. Não se trata de polarização, uma vez que o objetivo passa a ser a eliminação, e não o convívio com aquele que discorda.

A polarização da qual tanto se fala hoje, no Brasil, tem um rastro atrás de si, e nele, um dos marcos mais recentes é 2013. Ainda assim, não podemos esquecer, por exemplo, dos conturbados anos 1930 e 1940 e das práticas autoritárias que lá operaram, afinal, depois do fracasso do levante comunista de 1935, que favoreceu a aproximação de Getúlio Vargas e da cúpula militar, foi o confronto entre a Aliança Nacional Libertadora (ANL) – que reivindicava a reforma agrária, o salário mínimo, a nacionalização das empresas estrangeiras e o cancelamento da dívida externa – e uma direita integralista, cujo lema era “Deus, Pátria e Família,” que exigia um Estado autoritário e forte e o uso da violência como arma política, que desaguou no golpe do Estado Novo (1937-1945).

Nas manifestações de 2013, os celulares registraram o que não aparecia na mídia tradicional. As redes sociais, pela primeira vez, se mostraram um meio de comunicação de amplo alcance. Também pela primeira vez, cada um portava um cartaz da largura do seu corpo, com uma reivindicação escrita à mão, compondo um mar de diferentes tipos de protestos. Manifestações do sujeito *me, myself and I*.

A combinação destas duas novidades explicitava algo importante, que estava em curso, mesmo sem ser notado: o sujeito que era convocado pelas redes sociais para ir às ruas era o mesmo sujeito que passava muitas horas de cada um de seus dias fazendo apenas o que desejava nas telas, aquele que diz o que quer, deleta o que não lhe interessa, e se cerca apenas dos que concordam com ele. Se, antes, apenas a esquerda ia para as ruas, agora, os que haviam se treinado a “participar” online também passaram a ocupá-las.

Quando as regras da vida privada passam a comandar os comportamentos, torna-se difícil reconhecer os vínculos com as responsabilidades da vida pública. A desesperança e a descrença nas ações coletivas se fortalecem, a vida em sociedade deixa de ser vista como a resposta possível aos danos do individualismo exacerbado, e se alastra uma cegueira sobre o tipo de ameaça que isso produz na democracia, na deliberação em comum e no pensamento crítico.

Di Fátima (2019), jornalista e escritor, em seu livro *Dias de Tormenta* (2019), liga as manifestações de 2013 com a chegada da extrema direita ao poder no Brasil. Contabiliza em torno de 73 protestos, a partir do primeiro, o de 21 de janeiro de 2013, em Porto Alegre, no Largo Glênio Peres, com cerca

de 200 pessoas, cuja convocação se deu pelas redes sociais, e foi organizada pelo Bloco de Luta pelo Transporte Público (BLTP), um coletivo que abrigava diferentes grupos ativistas no Rio Grande do Sul. A luta era contra o aumento da passagem de ônibus, que subiria de R\$ 2,85 para R\$ 3,30.

O mesmo motivo (mas nesse caso, um aumento de R\$ 0,20) deflagrou, alguns meses depois, em junho, quatro protestos em São Paulo, convocados pelo Movimento Passe Livre (MPL). No dia 13, o ato foi reprimido com muita violência pela polícia do então governador Geraldo Alckmin, em um embate que durou quatro horas, e gerou protestos da Anistia Internacional.

No dia seguinte, um obscuro deputado federal do Partido Progressista (PP), o capitão reformado Jair Messias Bolsonaro, de 58 anos, que, até então, mantinha três perfis na internet, lançou sua *fanpage* oficial no Facebook. Sua primeira comunicação recebeu 617 curtidas, 69 partilhas e 97 comentários.

Os partidos de esquerda não perceberam, tampouco os jornalistas e intelectuais. Nascia ali um exército virtual de anônimos, voluntários, que usaria as *fake news* como arma para escoltar a extrema-direita até o Palácio do Planalto. Os soldados da incursão, na maioria jovens, ficariam conhecidos por bolsominions. (DI FÁTIMA, 2019, p. 222)

Em duas semanas, o movimento ganhou dimensão nacional. Militantes de todos os partidos políticos passaram a ser hostilizados e, aos poucos, surgiram as primeiras bandeiras do Brasil e a camiseta da seleção. “Na penumbra virtual, os bolsominions cresciam e iniciavam o planejamento das estratégias de guerra” (Ibidem, p. 225). A credibilidade dos políticos passou a ser posta em dúvida, e os partidos de esquerda começaram a ser combatidos. O discurso antissistema se fortaleceu.

Esse tipo de dualidade entre esquerda e uma “nova” direita se firmou com distintas reivindicações, e impediu pautas comuns. Aos poucos, os “discursos de ódio” tomaram o lugar dos embates de ideias. Paulo Arantes (2014), filósofo e professor da Universidade de São Paulo (USP) aposentado, em entrevista à *Folha de São Paulo* (2014), aponta este como “um dos fenômenos mais importantes do Brasil contemporâneo”.

A lenga-lenga do Brasil polarizado é apenas uma lenga-lenga, um teatro. Nos Estados Unidos, democratas e liberais se caracterizam pela moderação –

como a esquerda oficial no Brasil, que é moderada. O outro lado não é moderado. Por isso, a polarização é assimétrica. (ARANTES, 2014)

Para poder ser classificada como uma polarização política, seria necessário um afastamento proporcional dentro da dualidade, com um mesmo grau de intensidade, mas na direção oposta. Precisaria ser simétrica e antagônica. Para Arantes (2014), ou para Brugnago e Chaia (2014-2015), todavia, o que ocorreu foi um afastamento assimétrico, com diferentes graus de radicalização – deixando, assim, de poder ser chamado de “polarização”. O que os “polariza” não é apenas uma diferença de intensidade no grau de radicalização, mas o fato de serem dois tipos de discurso, de naturezas distintas: um deles não tem compromisso com fatos e provas, e encontrou na internet o ambiente propício para se disseminar; e o outro vem de ambientes tradicionais de comunicação e tenta ser transposto para a internet, mas continua estruturado com argumentos que pressupõem diálogo e transformação.

Em “Das Jornadas de Junho à Cruzada Moral: o Papel das Redes Sociais na Polarização Política Brasileira” (2019), Jorge Machado, da USP, e Richard Miskolci, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), tratam dos usos da internet por grupos de direita e de esquerda. Eles reconstroem uma cronologia para a “polarização” atual. Lembram que os primeiros a usar a rede com impacto na opinião pública foram grupos de esquerda, os zapatistas (1998), com a figura de um herói anônimo mascarado, o subcomandante Marcos, que se disseminou da província mexicana de Chiapas, de base agrária e indígena, para o mundo.

Segundo Machado e Miskolci (2019), as primeiras manifestações anti-globalização, que aconteceram em Seattle (1999), deram origem a uma mídia independente. Como as batalhas nas ruas com a polícia impediam o deslocamento dos delegados e da imprensa, as imagens que chegavam ao noticiário da grande mídia eram as produzidas pelos jornalistas independentes. Quem se destacou nisso foi a Indymedia (Independent Media Center – IMC), espécie de precursora da Mídia Ninja. Na Indymedia, os textos não eram escritos apenas por jornalistas. Editado em várias línguas, o site podia ser usado por qualquer um para difundir eventos, ideias, notícias; não havia nenhuma forma de moderação do que era publicado. Facebook e Twitter ainda não existiam, e o Google era apenas mais um mecanismo de busca.

No Brasil, na segunda metade dos anos 1990, já circulava o site de Olavo de Carvalho, que misturava escritos sobre política com o moralismo retrógrado com que tratava de temas como homossexualidade, gênero, direito ao uso de armas, defesa da propriedade privada e “esquerdismo”. Foi um dos pioneiros do ativismo de direita na internet, inspirou o MBL e o Vem Pra Rua, e tornou-se o guru do atual governo. Como resposta ao Indymedia, ele criou, com colaboradores, uma rede de informação privada, a Mídia Sem Máscara (MSM), em 2002.

Na década de 2010, com a expansão da internet, a força desses canais de comunicação diminuiu, e as redes que se fortaleciam possibilitaram, por exemplo, a Primavera Árabe (2010), o Occupy Wall Street (2011) e os Indignados (2011). Tais mobilizações se apoiavam, sobretudo, no poder dos algoritmos em induzir a ação política.

Corpo e democracia

É difícil viver em tempos de transição, nos quais parece que não há nada em comum além da “polarização” que aprisiona as divergências em bunkers-bolhas, mas há: o corpo pode demonstrar como transformamos as redes antisociais¹⁰ (VAIDHYANATHAN, 2018) em meios de atendimento às três pessoas mais importantes do mundo: *me, myself and I* (mim, eu mesmo e eu). Agora podemos escolher com o que iremos entrar em contato. Passamos a ser atendidos até no que vamos ler, assistir, ouvir, isto é, temos mais uma oportunidade de garantir que continuaremos a ser mimados porque podemos escolher o que ler, assistir ou ouvir, sem encontrar o que não se deseja. Qual a consequência? O controle para só encontrar os que também fazem as mesmas escolhas.

Quando acionamos esses filtros para não encontrar o que não queremos, também nos afastamos da convivência com o que não conhecemos, e, como não sabemos quais os critérios empregados nas escolhas que os filtros fazem, algumas vezes não reconhecemos porque nos enviam o que enviam. Apesar disso, de modo geral, ficamos muito confortáveis, porque eles nos fazem viver em um mundo no qual tudo gira ao nosso redor, e se são os filtros

¹⁰ Seria uma importante contribuição se passássemos a empregar esta terminologia, uma vez que essas redes nos desabilitam para o convívio social.

que ficam entre nós e o mundo, eles tendem a moldar um mundo para cada um de nós. E o mundo mesmo, com aquilo que não mais sabemos dele, por que os filtros não nos apresentam essas informações? O mundo se encolhe.

Pariser (2011) já nos avisou que o Google não oferece os mesmos resultados para todos os que fazem buscas. Desde 4 de dezembro de 2009, quando anunciou o início da busca personalizada, isto é, que cada busca passava a ser feita para atender o perfil indexado de cada usuário, o Google instaurou as existências filtradas, sem espaço para experiências não previstas. A personalização se tornou uma espécie de alfândega que permite ou barra as informações que chegam até nós. Você se sente atendido, se sente importante porque é atendido, recebe só o que te interessa, e esses filtros se transformam em uma outra bolha, a bolha dos filtros, a bolha que garante a existência e a sustentação da sua bolha pessoal. Como se vai ficando preso dentro de uma bolha, as escolhas tenderão a ser uma repetição das escolhas que regulam a bolha na qual estou. A complexidade da sociedade deixa de fazer parte das experiências que tenho.

Que as práticas de cidadania, que incluem interesses também dos que não estão na minha bolha, venham ficando cada vez mais reduzidas, não causa espanto, afinal, é necessário que existam laços e vínculos para que se trabalhe por interesses comuns, e esses laços e vínculos deixam de ser construídos com os que não estão na mesma bolha. Isso vai produzindo consensos dentro da bolha, e esses consensos desabilitam para o encontro com quem pensa diferente.

O não reconhecimento do Outro como um igual não é novidade. Nas colônias, os nativos eram tratados como seres tão próximos da natureza, que não podiam sequer ser definidos como humanos – critério que classificava quem era ou não matável. Quase ao final do *É isto um homem?* (1988), Primo Levi escreve que, no campo de concentração, pensar não servia para nada, porque lá, o que acontecia era, quase sempre, incompreensível. Dizia: “pensar é, também, um mal porque conserva viva uma sensibilidade que é fonte de dor” (LEVI, 1988, p. 252).

O mundo está povoado pelos sujeitos mimados nos quais nos tornamos, por convivermos somente com os ecos que confirmam que aquilo que dizemos, escolhemos, aceitamos, combatemos, valorizamos e desqualificamos é

o que vale. Em um ambiente no qual cada um lê o mundo a partir do que lhe agrada/desagrada e recusa ouvir não, a possibilidade de se relacionar com quem tem valores diferentes fica ameaçada. Sendo assim, o que nos cabe é lembrar de Primo Levi e buscar pela sensibilidade “que é fonte de dor” (LEVI, 1988), aquela que é conservada pelo ato de pensar.

Manter a habilidade de duvidar e formular perguntas – eis a nossa tarefa agora. Fazer do pensar crítico uma norma de conduta, para que o vírus que infectou a tantos que agora acreditam que “o outro é um inimigo”, não se torne um sistema de pensamento.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. A propósito de Tiqqun. *In*: TIQQUN. **Contribuição para a guerra em curso**. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 259-266.
- ARANTES, P. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BARROS, M. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- BOBBIO, N. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. São Paulo: Unesp, 1995.
- BRUGNAGO, F.; CHAIA, V. A nova polarização política nas eleições de 2014: radicalização ideológica da direita no mundo contemporâneo do Facebook. **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v. 7, n. 21, p. 99-129, 2014-2015.
- CARNEIRO, M. L. T. As pandemias e os medos sociais. **Terra**, [s. l.], 12 maio 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3AqaAZs>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- CESAR, J. Grupo CasaPound reinventa o fascismo italiano. **Estado de Minas**, [s. l.], 16 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3pqXeGh>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- DI FATIMA, B. **Dias de tormenta**: os movimentos de indignação que derrubaram ditaduras, minaram democracias no mundo e levaram a extrema-direita ao poder no Brasil. São Paulo: Geração Editorial, 2019.
- FELINTO, M. Ricos fazem, acontecem e não vão mudar jamais. **Folha de São Paulo**, [s. l.], 16 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3STKLID>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- FERNANDES, D. 4 dados que mostram por que Brasil é um dos países mais desiguais do mundo, segundo relatório. **BBC News Brasil**, Paris, 7 dez. 2021. Disponível em: <https://bbc.in/3dCi0A8>. Acesso em: 16 ago. 2022.
- ISMÁLIA. **Intérpretes**: Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro. *In*: AMARELO. **Intérprete**: Emicida. São Paulo: Sony Music, 2019. 1 CD, faixa 8.

- KATZ, H. A internet das coisas e o conflito jurídico na dança da cidade de São Paulo. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5., 2016, Natal. **Anais** [...]. Natal: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2016.
- KATZ, H. Do Homo oeconomicus ao Homo politicus: a dança na cidade de São Paulo. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5., 2017, Natal. **Anais** [...]. Natal: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2017.
- LEVI, P. **É isto um homem?** São Paulo: Rocco, 1988.
- MACHADO, J.; MISKOLCI, R. Das Jornadas de Junho à Cruzada Moral: o papel das redes sociais na polarização política brasileira. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 945-970, 2019. DOI: 10.1590/2238-38752019v9310.
- MCCOY, J.; RAHMAN, T.; SOMER, M. Polarization and the Global Crisis of Democracy: Common Patterns, Dynamics, and Pernicious Consequences for Democratic Politics. **American Behavioral Scientist**, Thousand Oaks, v. 62, n. 1, p. 16-42, 2018.
- PARISER, E. **O filtro invisível, o que a internet está escondendo de você**. São Paulo: Zahar, 2011.
- TIQQUN. **Contribuição para a guerra em curso**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- UGRESIC, D. **Karaoke Culture**. New York: Open Letter, 2011.
- VAIDHYANATHAN, S. **Antisocial Media**: how Facebook disconnect us and undermine Democracy. New York: University of California Press, 2018.
- VELICKOVIC, V. Open wounds, the phenomenology of exile and the management of pain: Dubravka Ugresic's The Ministry of Pain. *In*: GUTTHY, A. (ed.). **Literature in Exile of East and Central Europe**. New York: Peter Lang, 2009. p. 139-154.

Recebido em 26/06/2022

Aprovado em 26/07/2022

Publicado em 18/10/2022



Sobre a reinvenção das distâncias: artes cênicas e ação cultural na pandemia de covid-19

*On reinventing distance: performing arts and
cultural action during the COVID-19 pandemic*

*Sobre la reinvención de la distancia:
las artes escénicas y la acción cultural em la
pandemia del Covid-19*

Suzana Schmidt Viganó

Suzana Schmidt Viganó

Doutora em Pedagogia da Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), professora credenciada do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e professora do curso de pós-graduação em Arte-Educação do Senac-SP.



Resumo

Este artigo apresenta duas experiências artístico-pedagógicas em artes cênicas, no âmbito da ação cultural, desenvolvidas durante a pandemia de covid-19 no ano de 2020. Refletimos sobre os desafios e descobertas de duas arte-educadoras e seus aprendizes no campo da dança e do teatro em dois programas públicos de formação artística da Grande São Paulo. A fim de analisar essas experiências, partimos do questionamento de Boaventura Souza Santos sobre a crise e dialogamos com as ideias de subjetividade e afeto, segundo Guattari, e de experiência, criação artística e cultura. A partir da reflexão colocada por Pierre Lévy em *Cibercultura*, propomos o questionamento sobre a arte, a educação e a ação cultural no ciberespaço, partindo de uma ética e de uma estética contemporaneizadas pelo universo digital.

Palavras-chave: Formação artística, Ação cultural, Cibercultura, Arte e pandemia, Arte e sociedade.

Abstract

This article presents two artistic and pedagogical experiences in performing arts developed, within the scope of cultural action, during the COVID-19 pandemic in 2020. It reflects on the challenges faced and discoveries made by two art-educators and their students regarding dance and theater, in two public arts education programs offered the metropolitan region of São Paulo. To analyze these experiences, the text draws on Boaventura Souza Santos' questioning about the crisis in dialogue with Guattari's ideas of subjectivity and affection, and of experience, artistic creation and culture. Based on Pierre Lévy's reflection developed in *Cyberculture*, it questions art, education and cultural action in cyberspace, from an ethics and aesthetics made contemporaneous by the digital universe.

Keywords: Arts education, Cultural action, Cyberculture, Arts and pandemics, Arts and society.

Resumen

Este artículo presenta dos experiencias artístico-pedagógicas en artes escénicas, en el ámbito de la acción cultural, desarrollada durante la pandemia del Covid-19 en el año 2020. Reflexionamos sobre los desafíos y descubrimientos de dos educadores artísticos y sus aprendices en el ámbito de la danza y del teatro, en dos programas públicos de formación artística en el Gran São Paulo. Para analizar estas experiencias, comenzamos con el cuestionamiento de la crisis por parte de Boaventura Souza Santos y después dialogamos con las ideas de subjetividad y afecto de Guattari, y de experiencia, creación artística y cultura. A partir de la reflexión planteada por Pierre Lévy en *Cibercultura*, proponemos el cuestionamiento del arte, de la educación y de la acción cultural en el ciberespacio desde una ética y una estética contemporizadas por el universo digital.

Palabras clave: Formación artística, Acción cultural, Cibercultura, Arte y pandemia, Arte y sociedad.

Sobre a reinvenção das distâncias

Devemos, portanto, nos acostumar a essa profusão de desordem. A não ser em caso de catástrofe natural, nenhuma grande reordenação, nenhuma autoridade central nos levará de volta à terra firme, nem às paisagens estáveis e bem demarcadas anteriores à inundação.

Pierre Lévy, *Cibercultura*

Em seu texto “A cruel pedagogia do vírus”, Boaventura Souza Santos nos coloca uma questão: “que potenciais conhecimentos decorrem da pandemia do coronavírus?” (SANTOS, 2020, p. 5). A partir da análise de uma situação emergencial, que exigiu mudanças e medidas drásticas, o autor nos conduz por uma reflexão que alerta para a potencialidade das crises em evidenciar problemáticas, vulnerabilidades individuais e sociais e nos confrontar, emergencialmente, com a necessidade da crítica sobre as escolhas e exclusões que nos levaram à própria crise e à dificuldade da sua gestão.

O campo da cultura e das práticas artísticas foi um dos mais afetados pela pandemia de covid-19, pela própria natureza das suas ações, que requerem tradicionalmente o encontro e a presença. Por consequência das medidas de distanciamento social, seus espaços foram interditados e os encontros transferidos, paulatinamente, para os ambientes virtuais.

O campo da educação também sofreu os efeitos da crise e as principais dificuldades se deram devido tanto à larga exclusão digital da população brasileira quanto aos desafios que o ensino remoto apresentou aos professores, em grande medida não habituados a esse sistema e ao uso das suas ferramentas, além da adequação de determinadas práticas ao trabalho à distância, como é o caso das artes cênicas. Maria Lúcia Pupo (2021), em seu artigo “Produzir e fruir imagens digitais: um desafio pedagógico”, levanta situações de experiências teatrais vivenciadas em ambiente virtual em instituições de ensino e aponta para a precariedade da situação dos docentes que precisaram encontrar maneiras de superá-la e reinventar suas intervenções.

No entanto, a “reinvenção” não pareceu uma possibilidade para todos os trabalhadores, professores e fruidores das áreas artísticas e culturais, pois foi influenciada por marcadores de desigualdade fortemente presentes em nosso país (classe, raça, gênero, moradia, papel social, responsabilidades familiares etc.) e que a pandemia tratou de evidenciar, criando ainda outras distâncias.

Isso se refletiu de maneira mais evidente na vulnerabilidade das políticas públicas instituídas, tanto educacionais como culturais, o que fragilizou a potência do ensino da arte e seus processos de criação como lugar de encontro, sustentação e criação de alternativas aos modos hegemônicos. Diz Boaventura Santos:

Os debates culturais, políticos e ideológicos do nosso tempo têm uma opacidade estranha que decorre da sua distância em relação ao cotidiano vivido pela grande maioria da população, os cidadãos comuns. Em particular, a política, que deveria ser a mediadora entre as ideologias e as necessidades e aspirações dos cidadãos, tem vindo a demitir-se dessa função. [...] Tal como aconteceu com os políticos, os intelectuais também deixaram, em geral, de mediar entre as ideologias e as necessidades e as aspirações dos cidadãos comuns. [...] Escrevem sobre o mundo, mas não com o mundo. (SANTOS, 2020, p. 10-13)

Procuramos, nesse artigo, apresentar experiências que nos possibilitem perguntar: quais aprendizagens e potenciais conhecimentos a pandemia de covid-19 trouxe ao campo das práticas artístico-pedagógicas em artes cênicas? Levantamos, assim, uma reflexão sobre o papel da cultura no processo democrático e no enfrentamento dos problemas sociais e como isso pôde (ou não) ser empreendido ao longo desta pandemia.

Mais do que reinvenção de modos de criação e de ensino, mais do que resistência aos processos de aniquilamento da sobrevivência, causados pelo vírus ou por um governo que se fez alheio ao sofrimento de milhões de brasileiros sem a possibilidade de exercer o seu trabalho plenamente, como ocorreu com grande parte dos artistas durante a pandemia, analisamos esse trauma e o momento presente do nosso país como o ápice do que diz Boaventura Santos: da evidência das crises e do abandono da vida política como mediação das necessidades dos cidadãos. Neste ponto, permitimo-nos trazer uma história contada por Peter Pál Pelbart:

No livro *A trégua*, Primo Levi conta o seguinte episódio. Finda a guerra, quando voltava para casa saído de Auschwitz, discute com um sobrevivente grego sobre o que importa mais durante a guerra, sapatos ou comida. O grego argumenta que sapatos, pois “quem tem sapatos pode ir em busca de comida, ao passo que o inverso não funciona.” Mas a guerra já terminou, retruca Levi, ao que o interlocutor lhe responde: “Guerra é sempre”. (PELBART, 2019, p. 8)

No momento em que estas palavras são escritas, acaba-se de confirmar o assassinato brutal de um notável indigenista, Bruno Pereira, e de seu companheiro no trabalho da defesa dos povos originários e seus territórios na Amazônia, o jornalista Dom Phillips. Embora este fato nos desvie temporariamente do cerne da nossa discussão – o ensino da arte e seus processos de criação em ambientes digitais –, ele nos aproxima do contexto gestado já há alguns anos no Brasil: o de uma corrida vertiginosa para um abismo que nos traz impasses humanitários, ecológicos, urbanos e éticos gigantescos e que não deixam de dizer respeito à arte. “Guerra é sempre”, ouviu Primo Levi após o desastre do holocausto, e tanto o abandono sentido na pandemia quanto o abandono gritante da Amazônia e seus defensores voltam a nos lembrar: guerra é sempre.

Imbuídos dessas percepções, nos perguntamos: o que as experiências artísticas e educacionais vivenciadas durante o auge da pandemia de covid-19 nos ensinaram sobre isso? O que artistas, educadores e agentes culturais puderam e podem ainda contribuir para enfrentar esse abandono? Como a arte e sua prática podem apontar trilhas para que se reorganizem os eixos de valores éticos e estéticos e as finalidades das relações humanas? Félix Guattari pontua:

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais consequentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história. 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. (GUATTARI, 1992, p. 115)

Buscamos, então, analisar as experiências referidas neste artigo não apenas no sentido de se compreender novos métodos de ensino e experiências de linguagem, mas de nos perguntarmos como, nas experiências em questão, tocou-se na constituição dos sujeitos e dos acontecimentos artísticos mobilizadores. Para onde se lançaram os desejos de construção artística? Em torno de que experiências se constituíram os encontros e os devires? De que maneiras se enfrentou a guerra?

Será que conseguimos, como propõe Guattari, alcançar uma nova ecologia do virtual, remodelando também o mundo sensível, construindo novos paradigmas de referência, novas práticas sociais e analíticas? Ou desperdiçamos a oportunidade de nos levantar contra o embrutecimento e contra a perversidade impregnada nos sistemas de partilha? O autor enfatiza que a realização de uma nova maneira de se engajar a vida humana em relação ao planeta, só será possível desde que a sociedade mude de fato: “com a condição de que novas práticas sociais, políticas, estéticas, analíticas nos permitam sair dos grilhões da fala vazia que nos esmagam, da laminação de sentido que se pretende impor por toda a parte” (GUATTARI, 1992, p. 121).

Compreendemos, assim, as práticas artísticas e educacionais como potenciais caminhos que nos levem, ao menos, a refletir sobre essas mudanças

necessárias, na medida em que elas habitam o lugar do contrapoder, da revisão das formas e das relações, do enriquecimento dos mundos físicos e virtuais. Toma-se, então, a experiência artística como lugar de encontro, aprendizagem, releitura e reescrita. Nicolas Bourriaud observa que “a arte é uma forma de uso do mundo, uma negociação infinita entre pontos de vista” (BOURRIAUD, 2009, p. 110). Cabe a nós, pesquisadores e espectadores, revelar essas relações.

Nesse sentido, propomos a leitura e reflexão sobre duas experiências realizadas ao longo do ano de 2020, no contexto de dois programas públicos de cultura: o Programa Vocacional e o Programa Fábricas de Cultura. No primeiro caso, focalizamos a questão do trabalho sobre a subjetividade, a copresença e a experiência como possibilitadoras da troca de afetos que agem a partir do processo de criação artística. No segundo caso, focalizamos os modos de criação artística no ciberespaço, partindo da materialidade física da dança e do corpo e mergulhando na composição de uma obra que experimenta mais complexamente o ambiente virtual, ampliando-se em hipermídia e nas possibilidades de compartilhamento, trazendo a questão da dissolução da autoria e do protagonismo do espectador como criador ao navegar pela obra.

Não é nossa intenção apontar essas experiências como modelos de contraconduta¹ ou de parâmetro de sucesso para a atuação dos programas públicos em meio às dificuldades da pandemia, mesmo porque são dois casos pontuais. Ainda assim, gostaríamos de trazer à tona, neste momento tão perturbador que atravessamos como país e como sociedade, a reflexão sobre a possibilidade de reexistir por meio da arte, incorporando e relacionando o ciberespaço e o mundo físico, como experiência de linguagem, interação, comunicação e vida política.

A excepcionalidade da situação pandêmica exigiu que se investigasse novos caminhos para essas práticas, e é na reinvenção desses sentidos que pretendemos adentrar. Procuramos confrontar as evidências sobre a nossa

1 Michel Foucault (1995), ao analisar as relações de poder na sociedade contemporânea, sugere observar as oposições que se formam na economia dessas relações, como o poder dos homens sobre as mulheres, da medicina sobre a população, da administração sobre os modos de vida, assinalando as lutas contemporâneas como formas de conduta que são adversas às formas estabelecidas de poder, gerando, assim, contracondutas que se contra-ponem aos modos de sujeição dos indivíduos e à imposição dos regimes de verdade.

própria fragilidade como sociedade, como formadores e como produtores de cultura, deixando acesa a provocação de Boaventura Santos: em que medida, ao olhar sem desvios para a situação de crise permanente, podemos reinventar também os sentidos do nosso trabalho, para que deixemos de escrever *sobre* o mundo e passemos a escrever *com* o mundo?

Os programas públicos e os usos da cultura

Os processos aqui investigados se efetivam no campo da ação cultural que busca trabalhar sobre o desafio de estabelecer relações entre artistas, educadores e comunidades, fomentando a participação dos sujeitos em diferentes aspectos da vida cultural, desde a criação artística e a participação cultural à fruição de obras.

Os programas Fábricas de Cultura, da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa, e o Vocacional, da Secretaria Municipal de Cultura, possuem um histórico consolidado de atuação em São Paulo. O Vocacional está ativo há 21 anos e passou por diferentes momentos com relação à gestão e aos objetivos artísticos e culturais. O Fábricas de Cultura, por sua vez, atua, desde 2007, na cidade de São Paulo, expandindo-se para a região metropolitana e interior do estado a partir de 2018.

Esses programas protagonizam o uso da cultura como recurso (YÚDICE, 2013)², na medida em que trazem em suas diretrizes o fomento da cidadania, da democracia cultural e do desenvolvimento humano. Dessa maneira, artistas e agentes culturais são convidados a colaborar com a capacidade das populações mais vulneráveis de suportar os traumas e as perdas sociais e econômicas aos quais estão constantemente submetidos, afugentando a desagregação social e ainda atraindo recursos materiais por meio da economia criativa.

O programa Fábricas de Cultura concentra em seus equipamentos atividades de formação artística e cultural, como ateliês de criação, estúdios de gravação, salas de espetáculos e bibliotecas. Funcionando em regiões de alta

2 Segundo George Yúdice, desde os anos 1990, a cultura vem sendo compreendida e gerenciada como um recurso para o desenvolvimento social e para o crescimento econômico, delegando a seus agentes o papel de apaziguadores de conflitos sociais e criadores de possibilidades de geração de renda e de participação cidadã, devido ao potencial da cultura e da arte em estruturar laços comunitários, agir sobre o desenvolvimento humano e promover a tolerância multicultural.

vulnerabilidade social na Grande São Paulo, faz uso das ações culturais e artísticas como elementos de inclusão social. Seu marco referencial vai ao encontro das tendências sobre a consolidação dos direitos culturais, bem como sobre a participação nos circuitos de fruição e produção de bens simbólicos³.

Já o Programa Vocacional se estrutura de maneira descentralizada, contratando artistas de diferentes linguagens que passam a gerenciar as próprias ações do programa, além de ocupar posições de orientadores artísticos que atuam em diversos equipamentos da educação e da cultura por toda a cidade de São Paulo. Seu principal horizonte é fomentar a experiência do fazer artístico em diferentes linguagens como veículo tanto para a formação de artistas e o desenvolvimento humano quanto para a participação cidadã no espaço público⁴.

É necessária, no entanto, a constante reflexão sobre os processos empreendidos no campo das políticas públicas a fim de compreender o quanto seu encaminhamento se aproxima ou se afasta dos modelos normativos, das construções ideológicas e da *culturalização* da economia e da sociedade, buscando compreender as forças que os articulam e que definem o campo sociocultural.

A cultura não é um campo fixo, mas sujeito aos embates gerados pela multiplicidade e constante absorção pelo capitalismo de seus processos, grupos e organizações. Ao mesmo tempo, possibilitam a criação de redes e modos de contraconduta. O uso da cultura, especialmente nas sociedades urbanas latino-americanas, apresenta-se tanto como recurso para a cadeia produtiva quanto para a compreensão do exercício da cidadania, que pressupõe o trabalho a partir da diversidade e da articulação entre diferentes territórios.

Isso nos traz diretamente ao lugar aberto pela pandemia de covid-19, que impulsionou o protagonismo das culturas digitais e da experiência nos ambientes virtuais como articulação, produção, trocas pessoais, simbólicas e participação na vida pública. Compreendemos, aqui, o campo da ação

3 “Fábricas de Cultura é um Programa que busca consolidar possibilidades de democratização do acesso à cultura e de democracia cultural. Visa estabelecer modelos participativos que dependem do compartilhamento de conhecimentos e reconheçam os indivíduos como sujeitos ativos capazes de contribuir com a busca de soluções que atendam às suas necessidades, abrir canais de diálogo e empoderar pessoas com habilidades e confiança para que tomem suas próprias decisões no campo das artes” (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO, 2014).

4 Informações sobre o Programa Vocacional como um todo e especificamente sobre a edição de 2020 podem ser acessadas pelo blog da Supervisão de Formação da Secretaria Municipal de Cultura em: <https://bit.ly/3zZYk0B>.

cultural inserindo-a também no que Manuel Castells denomina de *cultura da internet* (CASTELLS, 2003). Para o autor, este é um dos campos estruturantes da sociedade contemporânea e tem sua dimensão social representada pelas *comunidades virtuais*, por meio de interação seletiva e simbólica nas redes de compartilhamento digital.

Para compreender essa cultura e a relação travada com as experiências relatadas a seguir, nos valem da análise de Pierre Lévy (1999) em sua obra *Cibercultura*. Embora o universo digital e as redes sociais virtuais já tenham ganhado uma dimensão muito mais ampla do que quando de sua análise, muitos dos elementos e ideias levantados pelo autor são ainda relevantes para a compreensão deste universo.

Gostaríamos de destacar a emergência do ciberespaço e da cibercultura como interferência radical sobre as pragmáticas da vida humana, especialmente a partir do século XXI. Para Lévy, seu efeito foi tão grande quanto o da invenção da escrita e, de fato, o advento das redes virtuais e sua interconexão global desenvolveram um conjunto de técnicas, práticas, atitudes, modos de pensamento, valores e relações humanas que caracterizam fortemente a sociedade contemporânea e traz implicações culturais, sociais e relacionais inéditas.

Da mesma maneira, a investigação artística e educacional neste campo, modifica os dispositivos de comunicação e de aprendizagem. A linguagem cênica, por exemplo, torna-se mais complexa e polivisual, deslocando-a dos seus modos de construção e comunicação diretamente ligados à presença física e síncrona com seus espectadores. No entanto, Lévy aponta uma questão interessante para a matéria artística, que é a da copresença das mensagens em seu contexto, como ocorria nas sociedades orais, construindo-se por meio da interconexão de textos e mídias e de sua relação com comunidades virtuais que lhe atribuem sentidos em renovação permanente.

Nesse sentido, Lévy destaca como potência do ciberespaço a criação de uma inteligência coletiva, por ser um meio de comunicação interativo e comunitário. Ainda assim, a mera existência do ciberespaço não garante o seu desenvolvimento, pois a maneira que se dá ou não o uso deste ambiente acaba sendo determinado e influenciado por outros fatores, como a dificuldade de acesso e domínio de suas ferramentas como a precariedade do letramento digital (o que corresponde a grande parte da população brasileira).

Além disso, novos problemas também surgem com o advento do ciberespaço, e que se evidenciaram ao longo da pandemia, como o isolamento individual frente às telas; a dependência das redes, como uso e como dependência; a exploração de alto tempo de trabalho; a superficialidade das informações trocadas e o reforço dos centros hegemônicos que dominam a pesquisa e a produção de tecnologia.

Nesse sentido, fica claro que o Brasil e seus programas públicos não são ambientes ideais para agregar um grande público nas redes de ensino, aprendizagem e criação artística digital. Além disso, o grupo social que lidera a inserção e a ação na cibercultura é a juventude metropolitana escolarizada, o que deixa novamente grande parte da população brasileira apartada desses meios de comunicação e criação, como ficou explicitado pelos problemas atravessados pelas instituições de ensino ao longo da pandemia.

Apesar disso, o acesso às redes, mesmo que restrito, permitiu o crescimento acelerado dos territórios virtuais e a criação de comunidades, amparadas pelo valor da comunicação livre e horizontal e pela formação autônoma das redes. Tal modo de operação possibilitou a criação de territórios virtuais constituídos por identificação cultural e ideológica, possibilitando a criação de movimentos sociais que se fragmentam por todo o espectro de possibilidades simbólicas, desde grupos ambientalistas a extremistas de direita, evidenciando ao máximo as contradições da nossa própria sociedade. É importante pontuar, no entanto, que, embora haja um certo escape da vulnerabilidade à dinâmica das grandes indústrias culturais e de mídia, ainda estamos longe de uma democracia semiótica.

É nesse ambiente que se dão as experiências analisadas a seguir. Com a inserção dos programas públicos no universo virtual, as possibilidades de ação cultural se ampliaram para territórios para além da limitação física. Por sua vez, os processos artísticos empreendidos configuraram um novo modo de produção, recontextualizando os lugares tradicionais da obra cênica, do artista e do espectador.

O Programa Vocacional: comunidades virtuais e territórios subjetivos

O Programa Vocacional opera em edições anuais distintas, realizadas mediante edital de contratação, que encaminha os artistas selecionados para equipes multidisciplinares divididas pelas regiões da cidade de São Paulo. No modo presencial, os processos são disparados a partir do conhecimento do território e dos artistas-vocacionados⁵ que participarão de cada edição. Com a mudança do programa para o ambiente online, sentiu-se o primeiro desafio: “Qual o sentido desse programa se a gente não está com as pessoas? Onde elas estão e como a gente faz para encontrá-las?” (Tutti Madazzio, informação verbal)⁶.

A fim de que o programa se consolidasse no sistema remoto, houve uma estruturação em etapas, tanto da instrumentalização dos artistas nas ferramentas de trabalho quanto na criação de grupos nos ambientes virtuais de comunicação e redes sociais. Os conteúdos produzidos entre abril e junho eram gravados (em vídeos ou *podcasts* semanais). Esses materiais traziam provocações artísticas diversas, de acordo com a linguagem prevista em cada orientação e permitiam a devolutiva de qualquer usuário que acessasse aquele conteúdo, o que facilitava a visualização, mas não contribuía para a formação de turmas.

A partir de julho, após o período inicial de mapeamento e disponibilização de materiais, começaram as interações síncronas com os grupos de vocacionados que se agregavam em torno de alguma proposta de orientação e pesquisa. Neste ponto, houve nova reformulação das estratégias e cada equipe traçou um caminho diferente a partir das possibilidades de relação, participação e escolha artística em cada grupo.

5 As denominações artista-educador e artista-orientador são específicas de cada programa (Fábricas e Vocacional, respectivamente), de acordo com a visão pedagógica que defendem. Os participantes dos encontros denominam-se, por sua vez, respectivamente: aprendizes e artistas vocacionados. A ênfase nessa maneira de se nomear explicita a equidade entre os campos da arte e da educação, assim como a valorização do entendimento sobre os polos da relação pedagógica (tradicionalmente professor/aluno) como artistas em formação e em parceria de criação.

6 Tutti Madazzio é artista da dança e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi uma das coordenadoras pedagógicas do Programa Vocacional nas edições de 2017 a 2020. O depoimento à autora foi gravado em 24 de maio de 2021.

Houve orientações via telefone, via carta, alguns vocacionados iam aos equipamentos para ter acesso à internet. Alguns orientadores passavam conteúdos e orientações pelo WhatsApp, outros criavam disparadores com uma imagem e um roteiro de proposições. A flexibilização dos formatos foi fundamental para o trabalho. (Hércules Morais, informação verbal)⁷

Com o sistema remoto, o território deixou de ser um lugar geográfico para se tornar um espaço subjetivo, criando vínculos não por proximidade, mas por identificação com os conteúdos disparados e com a subjetividade artística de cada equipe, independente das proximidades geográficas e das filiações institucionais com os equipamentos públicos.

Os coletivos virtuais foram construídos paulatinamente, experimentando-se diferentes maneiras de se estabelecer acordos e trocas artísticas, ocupando um espaço que efetivava grupos que talvez não se reunissem em um mesmo ambiente físico. A ampliação para fora da cidade de São Paulo e da mescla de vocacionados de vários territórios diferentes foi tida como um ganho na questão do acesso e da criação das comunidades virtuais. Nesse contexto, surgiram novas formas de composição, ensino e aprendizagem à distância, interferindo também na construção das formas artísticas.

A interface introduzindo um espaço intermediário, uma zona de contato, muda radicalmente a relação entre o espaço da (re)apresentação e o espaço da escuta e do olhar, entre o fazer e o ver. [...] Astelas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação e possibilitar a imaginação, a conscientização e a reflexão. (COELHO, 2022, p. 149-163)

Como parte de uma política pública de cultura, houve a preocupação de acompanhar e registrar o processo como um todo, ao disponibilizar materiais artísticos e pedagógicos no ambiente virtual, possibilitando sua pesquisa

⁷ Hércules Morais é artista cênico e pesquisador multidisciplinar, formado em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestre em Psicologia Social pelo IP/USP e doutorando em Medicina pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) em parceria com a Universidade de Zaragoza (Unizar-Espanha). Foi um dos coordenadores pedagógicos do Programa Vocacional nas edições de 2017 a 2020. O depoimento à autora foi gravado em 24 de maio de 2021.

e fruição por novos artistas, professores e espectadores⁸. Como proposta artístico-pedagógica, verticalizou-se a experimentação nas linguagens e nos modos alternativos de encontros, trabalhando-se em formação continuada ao longo da vigência do programa nesse ano. A partir do encontro mediado por uma interface, propôs-se investigar como, a partir da tela, poderíamos sair dela, olhar novamente para o mundo e devolver este olhar renovado em experiência artística.

Do piquenique teatral ao experimento *cybercênico*

Jordânia Miranda⁹ é atriz e trabalhou por quatro anos no Programa Vocacional. Define o trabalho de artista-orientadora como “voltar para o lugar de partida”, já que foi como artista-vocacionada que iniciou sua trajetória nas artes cênicas. Rememora os tempos presenciais em orientações para turmas grandes (25 a 30 pessoas) e na participação ativa por entre as comunidades e territórios físicos.

Então em 2020 veio esse ano pandêmico. Era muito difícil, tanto para os vocacionados como para nós. As reuniões de equipe eram sempre recheadas de desabafos: “virei noite para editar vídeo; nunca editei vídeo na minha vida; não tenho computador; por que eu estou falando isso? Para quem eu estou falando? Será que a minha pesquisa interessa?” Eram muitas as questões nesse início. (Jordânia Miranda, informação verbal)¹⁰

As relações e vínculos iniciais foram descritos como frágeis e geravam muita ansiedade na equipe. O primeiro ponto de virada, no sentido de se angariar a experiência para a construção de ações significativas para a equipe Sul 2, que Jordânia integrava, veio a partir da constituição de um encontro coordenado coletivamente por três artistas-orientadores de teatro chamado Cartas para o Futuro, que consistia na escrita de cartas de uns

8 Os materiais produzidos pelo Programa Vocacional na edição de 2020 podem ser apreciados pelo link: <https://bit.ly/3Atjh5j>. O acompanhamento do Programa Vocacional como um todo, seu perfil, instrumentais e publicações, acesse o link a seguir: <https://bit.ly/3zZYk0B>.

9 Jordânia Miranda é atriz e arte-educadora, integrante da Cia Arteiros de Teatro, do Coletivo Ato de Resistência e do Coletivo SPandeirol. É bacharel em teatro pela Faculdade Paulista de Artes.

10 O depoimento à autora foi gravado em 1 de junho de 2021.

para os outros, disparando a construção de material cênico e reunindo artistas-orientadores em uma ação artística coletiva que refletia sobre a distância e sobre a própria pandemia. A inteligência coletiva imaginada por Pierre Lévy começava a se organizar nesse processo, desenvolvendo uma aprendizagem cooperativa em um ambiente que passava a se tornar propício para a experiência e para a criação.

Nesse ponto, trazemos a reflexão sobre a “realidade” do “virtual”. Em seus primórdios, entendia-se o ciberespaço como um “outro lugar”, descolado da realidade física. Com a progressão da participação nas redes e com o mergulho nesse espaço ao longo da pandemia, potencializaram-se as ações e relações vivenciadas nos ambientes virtuais, estabelecendo o diálogo entre os sujeitos e os objetos no mundo das coisas, elaborando-se processos de ensino e aprendizagem elaborados virtualmente, mas a partir do fazer social e cultural de orientadores e vocacionados. O que acontece no virtual, dessa maneira, tem suas consequências no real e ambas as esferas se alimentam e se constroem paralelamente, tanto pelo seu uso social como pela repercussão que um ambiente causa em outro.

No caso da equipe Sul 2, os planejamentos de encontros tornaram-se coletivos, criando procedimentos complementares e verticalizando o conhecimento do outro de maneira particular: registros sonoros e audiovisuais sobre a ideia de ancestralidade foram compartilhados no WhatsApp, a partir da investigação de histórias familiares; experimentações corporais eram vivenciadas em videochamada e encontros semanais nos quais estavam juntos (embora remotamente) para brincar, jogar, comer, trocar procedimentos e provocações cênicas, que constituíram os *picnics teatrais*. A partir do estabelecimento deste canal de encontro, a turma de vocacionados começou a descobrir seus desejos e explicitar suas demandas com relação ao teatro e três processos artísticos foram encaminhados.

Nesse ponto, começou-se a unir experiência e aprendizagem, gerando conhecimento pessoal, coletivo e artístico. Os sujeitos envolvidos no processo passam a habitar novos devires a partir da experimentação artística, estabelecendo conexões, afetividades e invenções. Como diz Guattari (1992, p. 118), “o afeto não é questão de representação de discursividade, mas de existência.

[...] depois, não sou mais eu mesmo como antes, fui arrebatado por um devir outro, levado para além dos meus territórios existenciais familiares”

O segundo ponto de virada relatado por Jordânia foi o momento em que o grupo se encontrou para assistir ao espetáculo online *Peça*¹¹. Criou-se, então, um jogo no qual o grupo brincava “dessa coisa de se encontrar na porta do teatro”:

Nós tivemos dois momentos de virar grupo. Primeiro nós, artistas orientadores, no piquenique e depois, com os vocacionados, quando a gente experimentou “ir ao teatro” juntos. Aqueles que se propuseram estar ali e entrar nessa brincadeira, perceberam que, mesmo longe podiam estar juntos usando a imaginação. Perceberam que tinha uma coisa de teatro ali, tinha ainda um encantamento, apesar da frieza da tela. Apesar da gente se sentir sozinho muitas vezes, quando nos permitimos entrar na brincadeira, tudo é possível. Não é igual, mas é um jogo. E a partir daí eles pediram os encontros semanais. Eles queriam se encontrar para sair desse mundo pandêmico “aqui de fora” e entrar nesse mundo “aqui de dentro” juntos. (Jordânia Miranda, informação verbal)

A brincadeira do encontro efetivando a presença no espaço virtual, a improvisação de um jogo coletivo e a própria experiência de mediação do espetáculo criou um disparador para que aquele grupo compreendesse que era possível experimentar o fazer teatral, mesmo que à distância, em hibridação com outras linguagens e outros sistemas de encontro. A partir desse momento, os vínculos se consolidaram e a experiência da criação artística se iniciou.

Foram promovidos encontros virtuais entre vocacionados e artistas e profissionais de diferentes áreas e constituiu-se um sarau reunindo diversas linguagens, compartilhando os processos realizados pela equipe e seus materiais artísticos, culminando em um *happening* virtual chamado *Conexões: um experimento cybercênico*, no qual cenas eram compartilhadas por *streaming*, recortando os espaços das casas, fundindo imagens e lugares distantes pela montagem, experimentando novas texturas e cores nas imagens compartilhadas e na musicalidade cênica.

11 Espetáculo online documental, escrito, idealizado e atuado por Marat Descartes, com direção de Janaína Leite, teve sua estreia e exibição pelo YouTube em 20 de junho de 2020. De acordo com a reportagem do Canal Aberto: “O título *Peça* – traz uma análise do *ready-made* idealizada por Duchamp, afinal o espetáculo trata de uma peça de teatro, mas também corresponde ao imperativo do verbo pedir. ‘É um pedido por uma nova possibilidade de estarmos vivos’” (MARAT..., [2020?]).

Percebeu-se que o tempo do encontro online é outro, que a captação do movimento pela câmera dos computadores ou celulares requer um preparo, uma investigação e um olhar distintos, que as falhas de conexão exigem uma outra maneira de se trabalhar os sons e os textos. Além disso, como apropriação pedagógica, percebeu-se a necessidade de se fortalecer a autonomia dos vocacionados com relação à própria criação, desde a concepção até a organização, revisão e edição dos materiais cênicos, o que desembocou também em autodescoberta.

Um último ponto relatado por Jordânia se destaca na constituição de um sujeito em particular:

A gente não se conhecia antes. O Heleno é de uma cidade chamada Bananal, que é de São Paulo na divisa com o Rio. Ele veio através do Ewerton, que trabalhou no Programa Adhemar Guerra, onde ele orientava o grupo do Heleno. Nós tínhamos vocacionados da zona norte, leste, sul e o Heleno, de Bananal. Ele era um artista tão grande, tão potente, que eu me senti realizada em trocar com ele. Se não fosse esse momento pandêmico, a gente não teria se conhecido e talvez as questões que estão agora cercando a cabeça dele como ser humano e como artista não estariam presentes. (Jordânia Miranda, informação verbal)

A relação entre Jordânia e Heleno, artista-orientadora e vocacionado que nunca se encontraram presencialmente, se deu na parceria de criação para um espetáculo solo, que partiu de uma investigação sobre o tema da ancestralidade, no reconhecimento de memórias familiares. O registro audiovisual inscreveu o documental de maneira contundente e enriqueceu uma história antes apagada. A potência da investigação criativa, no caso da parceria entre Heleno e Jordânia, e sua transformação em matéria artística, permitiu a vivência do combate para além da belicosidade da guerra. Criou-se um modo de existência pelas próprias forças captadas pelo afeto mobilizador da experiência artística e que passaram a afetar a cada um.

A gente começou a falar de ancestralidade e o Heleno era alguém que nunca tinha parado para falar: eu sou um garoto negro. Quando ele começou a pesquisar sobre isso, encontrou muita coisa que mexeu com ele e com o seu corpo. Ele se transformou e eu consegui ver esse processo acontecer, de um artista que chegou lá todo encantado pela poesia e

saiu querendo falar, querendo colocar para fora o que ele sentia, a partir de todas aquelas descobertas. Ele não queria mais se calar, ele queria expandir, queria que o mundo parasse para ouvir o que ele tinha para dizer. Acho que foi um dos processos mais mágicos que eu já vivi na minha vida, como artista e como orientadora. E tudo à distância, nessa plataforma online. (Jordânia Miranda, informação verbal)

A descoberta de um novo devir em Heleno, de um novo território existencial, nos remete à origem dos pontos de resistência aos códigos e aos poderes, que é a própria relação consigo: “a luta por uma subjetivação que se apresenta então como direito à diferença, direito à variação, à metamorfose. [...] Portanto, para além da guerra e da destruição, a essência do combate é a captura, composição, criação” (DELEUZE apud PELBART, 2019, p. 88).

A experiência relatada por Jordânia nos leva a refletir sobre o enfrentamento dos parâmetros habituais que envolvem tanto a criação cênica quanto os processos de ensino e aprendizagem. A abertura para o risco da experimentação sobre o encontro e a linguagem, amparada pela confiança do vínculo e do afeto, possibilitou caminhar para além de uma vertigem inicial, criando possibilidades de construção poética e de ampliação dos territórios subjetivos.

Fábricas de cultura: o Projeto Espetáculo e o Site Coreográfico

“Uma palavra que você deve estar ouvindo muito é o tal desafio, não é?” Assim, iniciou-se a minha conversa com Fabio de Jesus¹², supervisor pedagógico do programa Fábricas de Cultura em Diadema. Esta unidade foi inaugurada no final de 2018 e teve suas atividades plenamente abertas para o público em 2019. No momento da entrevista, já possuía mais tempo de vida no ambiente virtual, o que causou a desaceleração no trabalho de uma instituição que teve um forte impacto na vida cultural da cidade. Ao contrário das outras unidades, localizadas em regiões periféricas e de alta vulnerabilidade social, a Fábrica de Diadema localiza-se no centro dessa cidade da Grande São Paulo.

¹² Fabio de Jesus é fotógrafo, formado em Comunicação Social, com Pós-Graduação em Criação de Imagem e Som. Atualmente é Supervisor Pedagógico da Fábrica de Cultura de Diadema.

Fábrica de Diadema, embora esteja no centro, opera em uma cidade que é uma grande periferia. E lá nós não temos uma relação com uma comunidade específica, mas com a cidade como um todo. A presença da Fábrica teve um impacto, mas quando nós íamos começar a colher os frutos desse impacto, a pandemia veio e abreviou essa história. Quando a gente começava a ver a evolução dos processos dos aprendizes no processo cultural, isso se interrompeu. A gente abriu em 2019 e fechou em 2020. (Fabio de Jesus, informação verbal)¹³

O fechamento da fábrica para atividades presenciais, ao longo de todo ano de 2020 e do primeiro semestre de 2021, abalou também gestores e educadores, que se viram às voltas com a angústia do “o que fazer?” e do “como fazer?”. Assim como outras instituições, a migração para o online foi o caminho natural, que exigiu adaptações também quanto ao regime de trabalho e dos encontros, mediados agora por telas e invadindo os ambientes íntimos das casas e famílias e permeados por uma preocupação frequente: quando vamos voltar ao normal?

Chegou abril e a gente percebeu que não ia voltar. Então pensamos: como eu vou transpor um programa que é 100% presencial para uma plataforma digital, sendo que nenhum educador foi contratado com esse pressuposto? A gente tinha que romper uma barreira na formação dos educadores, nas conexões com a internet e com os aprendizes, que também acreditavam que isso ia passar em dois meses. E essa indecisão atrapalhou a gente demais no começo. É muito difícil gestar uma equipe que não está acostumada com isso. O *home office* pressupõe um compromisso ético com a pessoa. E esse compromisso com os educadores foi uma parte importante no processo. (Fabio de Jesus, informação verbal)

A relação com a comunidade também se viu comprometida. O público frequentador da Fábrica de Cultura é, em grande maioria, socialmente vulnerável e passou a lidar também com a exclusão digital. No agravamento da crise permanente trazido pela pandemia, muitos viram-se apartados dos processos culturais, por dificuldade de acesso às ferramentas disponíveis e/ou por terem que lidar com questões urgentes, como o cuidado integral das

13 O depoimento à autora foi gravado em 18 de maio de 2021.

famílias, a busca por novas maneiras de sobrevivência e, em muitos casos, com o sofrimento da perda de amigos ou entes queridos¹⁴.

As ausências se tornaram presentes e nenhuma turma conseguiu se manter completa até o final do ano. Com o fechamento do equipamento, o frequentador se viu carente de um certo tipo de convívio. Foi necessário, então, criar uma estratégia que possibilitasse o contato e o vínculo com o aprendiz, de uma maneira humanizada e estimulante. A relação artística e pedagógica se centrou então na figura do educador, que passou a tecer maior intimidade com o aprendiz, entrando por meio das câmeras na privacidade das casas e das relações familiares.

Conhecemos os pais, companheiros, os bichos, a decoração. Passamos uns bons meses tentando criar vínculo e um lugar de confiança, então era fundamental dar suporte para o educador, para que ele conseguisse realizar a ação cultural e continuasse a trocar com o aprendiz. E isso tudo por meio dessa câmera. O programa hoje é o educador, tudo ficou muito a cargo deles, que também vivem essa montanha russa. Temos educadores que perderam pais, parentes, que ficaram doentes, que perderam trabalhos, contratos. (Fabio de Jesus, informação verbal)

Com o alongamento da pandemia, foram-se estruturando tanto o domínio das metodologias de ensino e aprendizagem à distância quanto dos processos de criação. De aulas inicialmente gravadas, migrou-se para os encontros síncronos, aumentando o envolvimento dos aprendizes. Entre as estratégias dos educadores, houve um mergulho em hibridações artísticas, compartilhadas, muitas vezes entre pessoas que nunca se viram presencialmente. Encontrou-se um novo lugar de experiências, na fruição das obras e no corpo expressivo. Os que caminharam mais além foram os que se arriscaram nas experimentações e no rompimento das barreiras dos antigos suportes e relações espaciais e temporais da construção cênica.

Um dos carros-chefes do programa é o Projeto Espetáculo, no qual a aprendizagem artística se dá por meio da construção de um espetáculo cênico, desde sua concepção até sua produção e apresentação para o público.

14 A pandemia de covid-19 no Brasil matou cerca de 670 mil pessoas, segundo os dados oficiais, até o momento da finalização deste artigo. Estima-se que esse número seja expressivamente maior, dado o alto índice de subnotificação.

O aprendiz é o protagonista do processo e experimenta as várias camadas de um espetáculo: atuação, direção, cenografia, figurinos, relação com o público etc. Além disso, procura-se investigar o território com o qual se dialoga, tanto em termos simbólicos quanto na relação com o que é produzido entre os artistas locais.

A Fábrica de Diadema propôs o projeto em diferentes linguagens. Em 2020, a proposta era focalizar a dança e o cinema, reunindo arte-educadores e técnicos da fábrica no desenvolvimento dos trabalhos. Pensava-se inicialmente em trabalhar a criação cênica como coletividade, investigando o entorno da Fábrica em sua relação com a cidade e como imaginar ali diferentes possibilidades de existência. Com a persistência da pandemia e do sistema de encontros virtuais, decidiu-se testar novas possibilidades no ambiente digital.

Eu trabalho com vídeo, a gente poderia pegar os aprendizes, colocá-los no teatro e filmá-los. Mas quando a gente percebe agora o processo registrado no *site*, os estímulos que a Carol deu, você vê aquilo como uma exposição de arte virtual. Você percebe como os aprendizes se formaram, as referências, o percurso artístico dentro de uma pandemia, a relação do corpo deles com a tela. Ali tem um traço cinematográfico e tem um traço da dança. A gente discutia muito isso, o que é dança, o que é teatro hoje na pandemia? (Fabio de Jesus, informação verbal)

Do corpo no espaço para o dançar para a câmera

O grupo inicial do Projeto Espetáculo Dança contava com cerca de 30 aprendizes, que se encontravam presencialmente três vezes por semana para práticas corporais, estudos teóricos com Marcelo Denny e procedimentos de investigação cênica. Após um mês de trabalho, a pandemia levou este processo para o ambiente virtual. Os primeiros desafios se deram pelas dificuldades de conexão, de estabelecer o espaço da casa como um espaço de trabalho e criação artística e de adequar-se às novas demandas, entre mulheres que se viram sobrecarregadas nas tarefas domésticas e adolescentes que se sentiam desconfortáveis em mostrar suas casas e adaptarem-se às novas rotinas.

Os encontros se mantiveram síncronos por videoconferência semanal, com orientações e compartilhamentos de referências e produções dos aprendizes também por um grupo de WhatsApp. Este modo de trabalho fez com que o que era antes primordialmente coletivo começasse a ter um caráter de criação mais individualizado, o que revelou singularidades, convocando para um lugar de autonomia dos aprendizes sobre o processo.

O primeiro semestre de 2020 manteve ainda um circuito forte dessas trocas com o grupo de aprendizes, que era bastante heterogêneo. Alguns tinham experiências prévias em dança, e grande parte das referências vinham das culturas pop e digital, como o k-pop e o TikTok. Na transposição para o modo online, valorizou-se a improvisação e a sensibilização do corpo em práticas que não precisassem de muito deslocamento, devido aos espaços limitados nas casas.

A artista-educadora, Carolina Minozzi¹⁵ estabeleceu assim algumas estratégias didáticas em dança, como definir um cubo para o estudo de direções e níveis, procedimentos de movimento a partir da percepção corporal, práticas de respiração, como se mover a partir da imaginação: de um corpo preenchido por água, com uma sacolinha cheia de ar e como ser movido por ela, como engajar o corpo em um fluxo etc. Um dos procedimentos iniciais dessa etapa foi a *entrevista criativa*, que revisava o processo empreendido até então e colocava uma série de perguntas que instigavam à criação como: qual a cor do seu corpo por dentro?

A Domenica começou a trabalhar com cores, ela ia mudando a cor da casa e experimentava diferentes movimentos, até que ela chegou em fotos, que ela chamou de olho mágico. Tive muito a sensação de estar entre uma dramaturgista e uma orientadora de cada processo. (Carolina Minozzi, informação verbal)

Quanto à linguagem, procurou-se expandir os entendimentos sobre o que é dança. Como diz Pierre Lévy (1999, p. 246), “em geral é um erro pensar as relações entre antigos e novos dispositivos de comunicação em termos

¹⁵ Carolina Minozzi é bacharel em Dança e Mestre em Artes da Cena pela Unicamp, atua na Key e Zetta Cia desde 2014. Em 2020 foi artista-educadora do Projeto Espetáculo na Fábrica de Cultura de Diadema.

de substituição. [...] O cinema não eliminou o teatro, deslocou-o.” Ao mesmo tempo, os meios digitais deslocam novamente as artes cênicas: possibilitando o entendimento sobre outras funções da imagem, dos elementos da cena, e da questão da presença. O corpo passa a ser um meio entre vários e a relação sensorio-motora se dá com um conjunto múltiplo de dados que define o estado virtual do espaço e da imagem. Passa a interessar a relação entre os meios, a fim de se construir uma percepção adensada no espectador.

Como estratégias de criação em dança, em um primeiro momento, trabalhou-se sobre três disparadores: o *Vozes Coreográficas*, com criações em áudio que pudessem movimentar o ouvinte de diferentes maneiras; o *Danças de Casa*, com a construção de vídeos nos quais os aprendizes exploravam o corpo em movimento em relação com os espaços e objetos das suas casas; o *Escritas em Movimento*, com experimentos textuais produzidos a partir da experiência sensorial, sendo a escrita um rastro do fluxo de movimento.

Entendemos então todas essas matérias como um modo de investigar ou vivenciar a dança, que foi um *a partir de*: a partir da dança fomos fomentando experiências de criação diversas. Da ideia original, de discutir a cidade e suas possibilidades, ficou a imaginação dentro dos desejos de cada aprendiz, de expandir a experiência do isolamento a partir da percepção do próprio corpo. (Carolina Minozzi, informação verbal)¹⁶

Assim como foi uma descoberta dançar nos espaços das casas, dançar para a câmera foi uma extensão dessa experimentação: na percepção dos recortes e enquadramentos, do que se quer revelar para o espectador, sobre o que não se revela, mas se informa na imagem de outras maneiras, sobre se mover para a câmera e mover a câmera a partir do corpo, pensando a tela como mediadora do encontro com outras pessoas.

O Uriel foi filmando o percurso que ele fazia entre a casa e o trabalho. Ele mudava o ritmo, trazia isso na própria filmagem. O projeto da Jeniffer era sobre feminicídio e ela começou a criar a maquete de uma cidade, com corpos pequeninhos e o corpo dela como um drone filmando. A Idzy tinha uma relação com a água: como filmar a experiência do corpo dela na relação com a água. A Domenica pesquisou muito a coisa do enquadramento. Vivenciamos uma outra linguagem artística que ainda não se

¹⁶ Carolina Minozzi em depoimento à autora gravado em 17 de maio de 2021.

definiu bem o que é. A matéria é vídeo, mas eu percebo que os modos de fazer são específicos da linguagem da dança, que é de onde vem o processo. Não tinha a presença óbvia do corpo no resultado, mas tinha o corpo na casa, o movimento do corpo que manipulava a câmera, o corpo sendo fotografado, as narrativas sobre o corpo. (Carolina Minozzi, informação verbal)

O compartilhamento desse processo foi feito por meio de um site coreográfico, que organizava os materiais produzidos pelos aprendizes, em fotos, áudios e vídeos, criando uma obra híbrida entre a dança, o audiovisual e a linguagem digital. O recurso de navegação de imagens e materiais de áudio, combinados em um site, intensificava e tornava mais complexas as relações entre os próprios materiais, a obra e os espectadores, por meio de hipertextos nos quais quaisquer imagens ou sons poderiam ser matéria-prima para novas combinações.

As várias possibilidades de navegação (conectar diferentes vídeos e áudios, aumentar ou diminuir o zoom, compor linhas na tela que descreviam o caminho da navegação, alterar a cor da tela por meio da surpresa de um clique etc.) permitiam ao espectador deixar impressos o traçado dos seus percursos, construindo assim o registro da coreografia que se criava ao transitar de uma imagem para a outra, de uma janela para outra, de um som para uma imagem, para uma nova janela, provocando a imersão do espectador na obra.

A obra interativa requer a implicação daqueles que a experimentam. Os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras-processo, ou mesmo obras-acontecimento pouco adequadas ao armazenamento e à conservação. São obras abertas, não apenas porque são fisicamente acolhedoras para a imersão ativa de um explorador e materialmente interpenetradas nas outras obras da rede. (LÉVY, 1999, p. 147)

Esse suporte acolheria a característica fragmentada do processo, tanto nas presenças como na diversidade de produções. Por meio dessa experiência, podemos observar como o mundo virtual pode ser enriquecido e percorrido coletivamente, pois a obra interativa requer a implicação sensorial e cognitiva daqueles que a vivenciam, participando da estruturação da mensagem recebida: “a obra não está mais distante e sim ao alcance da mão. Participamos dela, a transformamos, somos em parte seus autores” (LÉVY, 1999, p. 151).

O site foi compartilhado em uma mostra virtual promovida pela Fábrica de Cultura, em encontros nos quais a educadora e os aprendizes propunham diferentes maneiras de se ativar a navegação e de partilhar os processos. A relação com o espectador se deu então de maneira diferente do habitual, por entre conversas e experimentações sobre o material produzido e investigado digitalmente, promovendo o espectador como coreógrafo do encontro, transformando assim a ação cênica em uma experiência de fruição imersiva por entre as criações dos aprendizes.

Queríamos criar uma sensação mais intensa do que só a percepção de que falta algo, de que falta a presença, falta a relação com o público, mas de que estamos criando algo ali. Para as aprendizes eu sinto que foi uma experiência mais árida, porque é prazeroso estar em um coletivo. Mas ao mesmo tempo, conforme elas iam percebendo que tinham algo a fazer, a propor, a criar, a experiência foi de construção de autonomia dos processos criativos. Ao final do segundo semestre havia uma propriedade do aprendiz sobre o que ele estava fazendo, sobre a autoria do seu trabalho, sobre a complexidade do processo de criação. Então houve uma apropriação da experiência, mas isso demandou um engajamento na descoberta da linguagem. (Carolina Minozzi, informação verbal)

O processo de criação do Projeto Espetáculo Dança possibilitou não apenas a poética sobre a vida em isolamento, mas a apropriação da linguagem e da construção artística. Convidamos, assim, também o leitor a navegar por essa experiência, conhecendo seus meandros e suas escolhas e traçando novas coreografias possibilitadas por esse momento de exceção, em que a tela e o corpo são parceiros de criação¹⁷.

Para se escrever com o mundo

Os processos artísticos e pedagógicos investigados neste artigo despertam nosso olhar tanto para os deslocamentos nas artes cênicas e as possibilidades de aprendizagem e criação nos ambientes e encontros virtuais quanto para os lugares dados à cultura e à educação em nossa sociedade. Da investigação sobre como estabelecer os encontros virtuais e a criação

¹⁷ O site coreográfico pode ser acessado, navegado e coreografado pelo link: <https://bit.ly/3SXz43B>.

cênica à distância às experimentações sobre a linguagem, observamos uma abertura generosa de artistas, educadores e aprendizes em construir ações significativas, mesmo que em menor escala, que geraram conhecimento sobre a arte, sobre a vida e sobre o mundo. Da realidade física para a virtual, destacamos as investigações sobre os limites do teatro e da dança em suas múltiplas possibilidades de fusão entre corpo, imagem, som, montagem e navegação pelo espectador, além da descoberta de novos modos de encontro, convívio e organização dos processos de criação individual e coletiva.

Para Pierre Lévy (1999), os gêneros da cibercultura são da ordem da performance e das instalações, requerendo a participação ativa do espectador e o seu deslocamento em um espaço simbólico. As obras implicadas nesse universo se organizam mais como acontecimentos do que como espetáculos, reencontrando, segundo Lévy, a tradição do jogo e do ritual: “o que é mais contemporâneo retorna assim ao mais arcaico, à própria origem da arte em seus fundamentos antropológicos. [...] No jogo, como no ritual, nem o autor nem a gravação são importantes, mas antes o ato coletivo aqui e agora” (LÉVY, 1999, p. 154).

Apesar disso, a operação das inteligências coletivas e a constituição das dinâmicas entre arte, educação e tecnologia dependem da sinergia entre recursos e projetos, e de modos de organização social que privilegiem a equidade nas relações de cidadania. Como afirma Lévy (1999, p. 149), “nada na evolução técnica garante essa reciprocidade [...] cabe aos atores sociais, aos ativistas culturais aproveitá-la, a fim de não reproduzir no ciberespaço a mortal dissimetria do sistema das mídias de massa”. Na era da subjetividade informática e dos hipertextos, não se pode abandonar a humanidade, mas sim fomentar formações inusitadas que combatam o embrutecimento.

Nesse ponto, destacamos os esforços dos programas públicos para enfrentar os desafios dos modos de produção, criação e educação remotos, desbravando o campo da ação cultural também no ciberespaço. O desejo e a potência de criação se fizeram urgentes ao longo da pandemia, assim como o uso ético dos espaços virtuais, a fim de garantir não apenas o escape, mas a reflexão e a ação pública sobre o isolamento físico e as desigualdades cruelmente evidenciadas pela crise.

Os processos aqui relatados, mesmo que limitados aos poucos que puderam permanecer e usufruir de suas propostas, investigaram uma alternativa de existência e de fazer artístico em meio ao caos pandêmico. Abandonaram-se os territórios físicos, mas colocaram em relação territórios individuais e coletivos, pelas parcerias de criação. A autonomia sobre os processos de criação e aprendizagem foi ainda mais exigida por parte dos aprendizes, assim como a flexibilidade para a experimentação em novas linguagens e ferramentas de trabalho. A hibridação conduziu a criação, por entre as artes cênicas, o audiovisual e as linguagens digitais. A construção artística focalizou-se nas poéticas pessoais, mas, a partir da tela (e para além dela), conseguiu-se ver a si mesmo e ao mundo, compartilhando essas visões com o espectador em acontecimentos.

A obra-acontecimento, a obra-processo, a obra interativa, a obra metamórfica, conectada, atravessada, indefinidamente co-construída da cibercultura dificilmente pode ser gravada [...] E, sobretudo, criar, gravar, arquivar, não pode mais ter o mesmo sentido de antes do dilúvio informacional. [...] deixar traços significa entrar na memória de longo termo dos homens. Mas se a memória é praticamente infinita, em fluxo, transbordante, alimentada a cada segundo por uma miríade de captadores e milhões de pessoas, entrar nos arquivos da cultura não basta mais para diferenciar. Então, o ato de criação por excelência consiste em criar um acontecimento, aqui e agora, para uma comunidade, até mesmo constituir o coletivo, para o qual o acontecimento advirá, ou seja, reorganizar parcialmente o metamundo virtual, a instável paisagem de sentido que abriga os humanos e suas obras. (LÉVY, 1999, p. 148)

Sem fixar autores e obras, a cultura contemporânea se desdobra em múltiplos fragmentos nas criações do mundo pandêmico. O teatro e a dança, que também são processo e acontecimento no mundo físico, exploraram a conexão do ciberespaço, em hipermídia, em espacialidades recortadas, em temporalidades assíncronas. Talvez esse universo de vivências de criação e fruição tenha nos levado a diferentes pontos das relações humanas. Uma nova dimensão da realidade foi aberta e explorada como metamundo, e o desejo por explorá-la ainda é infinito. Da mesma forma, os modos de percepção, de convivência e de copresença foram profundamente alterados. Após dois anos, não apenas de distanciamento físico, mas de

mergulho vivencial na experiência do ciberespaço e da cibercultura, nossa estrutura humana se modificou, assim como nossa experiência sensorial, vivencial e estética.

Nesse ponto, nos perguntamos: qual seria a relação contemporânea com o saber e a criação? Em meio à velocidade e às trocas generalizadas, estar online já é uma situação incontornável, e, para que possamos enfrentar o “embrutecimento mass-mediático que quatro quintos da humanidade conhecem atualmente” (GUATTARI, 1992, p. 121), é preciso construir uma ética da educação e da construção artística que perpassa a aprendizagem compartilhada, a abertura para um novo convívio e a ampliação das maneiras e possibilidades de partilha. É preciso re-humanizar o mundo, não no sentido da soberania antropocênica, mas no equilíbrio entre razão, afeto, sensibilidade, imaginação e poesia. Uma humanidade que não se entenda mais como predatória, mas como habilidosa em compartilhar diferenças em um mundo comum.

Retomando o diálogo com Boaventura Santos, levantamos as questões que se colocaram explicitamente ao longo dessa pandemia, que revelou sem escrúpulos a própria sociedade brasileira: os lugares dados à cultura; os pontos de inclusão e exclusão; os embates de forças que surgem ao se resistir aos complicadores sociais, às dificuldades emergentes; o sofrimento social gerado pela impossibilidade de se viver, de se encontrar e de criar como antes. Mas, se a diversidade do mundo é inesgotável, a pandemia nos ensinou a enxergá-la nos ambientes virtuais, voltando o nosso olhar para as necessárias evidências: a casa, o corpo, a fadiga, os encontros e ausências, as ancestralidades, as ameaças à vida, as injustiças sociais. Como diz Lévy:

A perspectiva aqui traçada não incita de forma alguma a deixar o território para perder-se no virtual, nem que um deles limite o outro, mas antes, a utilizar o virtual para habitar ainda melhor o território, para tornar-se cidadão por inteiro. Habitamos todos os meios com os quais interagimos. Habitamos (ou habitaremos), portanto, o ciberespaço da mesma forma que a cidade geográfica e como uma parte fundamental de nosso ambiente global de vida. (LÉVY, 1999, p. 196)

As interações virtuais aqui relatadas possibilitaram encontros transterritoriais e translinguagens, levando o olhar de artistas, educadores e aprendizes

para o que está ao nosso lado e para o que a nós se sobrepõe como contingência da vida. Dessa maneira, a ação cultural foi posta em movimento, gerando participação ativa e partilha no universo da cultura. “A cruel pedagogia do vírus” nos ensinou a percorrer os caminhos da falta, da restrição e da tragédia, mas, ainda assim, no campo da arte foram criados esforços e processos que se voltaram para o ser humano não máquina, observado em seu aspecto frágil e falível, mas ainda permeável às possibilidades de escapar das monoculturas do saber e de enfrentar os sofrimentos, as indignações e as saudades.

Referências bibliográficas

- BOURRIAUD, N. **Pós-Produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- COELHO, M. C. Teatro online, teatro virtual, teatro por streaming, teatro mídia? Que teatro é este que eclodiu com a pandemia? *In*: TERRA, A. *et al.*(org.). **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** Campinas: UnB, 2021. p. 144-169.
- FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARAT Descartes faz estreia on-line do espetáculo documental *Peça*, com direção de Janaina Leite. **Canal Aberto**, [s. l.], [2020?]. Disponível em: <https://bit.ly/3T6rZxH>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- PELBART, P. P. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.
- PUPO, M. L. S. B. Produzir e fruir imagens digitais: um desafio pedagógico. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-16, 2021.
- SANTOS, B. S. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SÃO PAULO. **Projeto artístico-pedagógico: fábricas de cultura**. **Diário Oficial do Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 fev. 2014.
- YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 23/06/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022



Políticas culturais em tempos de pandemia: da Lei Aldir Blanc à Lei Paulo Gustavo e suas aplicações no estado e município de São Paulo

*Cultural policies in pandemic times: from Lei
Aldir Blanc to Lei Paulo Gustavo and its
applications in São Paulo*

*Políticas culturales en tiempos de pandemia:
de la Ley Aldir Blanc a la Ley Paulo Gustavo y
sus aplicaciones en São Paulo*

José Renato Fonseca de Almeida¹

José Renato Fonseca de Almeida

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Artista-produtor e fundador da Cais Produção Cultural. Integrante do Grupo de Trabalho da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para elaboração e implementação dos projetos ligados à Lei Aldir Blanc e de diversos movimentos sociais de arte e cultura da cidade e estado de São Paulo.

¹ Agradecimentos à amiga Regina Faria pela cuidadosa revisão.



Resumo

Este artigo se debruça sobre a construção das leis emergenciais para a cultura, durante a pandemia de covid-19, em especial a Lei Aldir Blanc 1, buscando mostrar como, em tempos de guerra, exceção e pandemia, o que temos é a emergência. Trataremos com mais detalhes das experiências vivenciadas no estado e município de São Paulo, onde o autor participou da comissão municipal de elaboração dos projetos a serem implementados, fazendo apontamentos da Lei Aldir Blanc 2 e da Lei Paulo Gustavo, que, no momento de elaboração deste artigo, ainda se encontram no momento de análise e derrubada do veto presidencial para poderem ser implantadas.

Palavras-chave: Política cultural, Pandemia, Lei Emergencial, Lei Aldir Blanc, Lei Paulo Gustavo.

Abstract

This article investigates the emergency laws for culture issued during the COVID-19 pandemic, especially Lei Aldir Blanc 1, showing how in times of war, exception and pandemic, what remains is emergency. It details the experiences lived by the author on the municipal commission for elaborating projects to be implemented in São Paulo, remarking on Lei Aldir Blanc 2 and Lei Paulo Gustavo, which at the time of writing are still pending analysis and overthrow of the presidential veto to be implemented.

Keywords: Cultural Policy, Pandemic, Emergency Law, Lei Aldir Blanc, Lei Paulo Gustavo.

Resumen

Este artículo se centra en la elaboración de leyes de emergencia para la cultura durante la pandemia del Covid-19, en especial la Ley Aldir Blanc I, buscando mostrar cómo en tiempos de guerra, excepción y pandemia lo que tenemos es la emergencia. Abordaremos con más detalle las experiencias en São Paulo, donde el autor participó de la comisión municipal para la elaboración de los proyectos a implementar, tomando notas sobre la Ley Aldir Blanc II y la Ley Paulo Gustavo, las cuales al momento de la elaboración de este artículo aún se encuentran bajo análisis y el derrocamiento del veto presidencial para ser implementadas.

Palabras clave: Política cultural, Pandemia, Ley de Emergencia, Ley Aldir Blanc, Ley Paulo Gustavo.

Em tempos de guerra, a única coisa que temos é emergência

Em março de 2020, foi decretada a ocorrência de calamidade pública no Brasil devido à covid-19 (BRASIL, 2020a). Fomos todos ordenados a ficar em casa e parar nossas atividades imediatamente, sem perspectiva de retorno. No campo das Artes, o impacto foi imenso e imediato: espetáculos cancelados, contratos suspensos, shows que não aconteceram e todo o funcionamento da cadeia produtiva da cultura colapsado. Artistas, sejam de palco, de rua ou da cultura popular, produtoras(es), técnicas(os) e todos os que orbitam o entorno, como camareiras, pipoqueiros, bonequeiros, lojas de bairro e autônomos, tiveram a suspensão imediata de seus ganhos e de qualquer possibilidade de sobrevivência financeira, num período que já vinha sendo marcado por inúmeras dificuldades, com as políticas públicas de cultura constantemente atacadas ou desmontadas nos últimos anos.

Passado o primeiro momento, começaram as mobilizações para que o governo desse alguma resposta à necessidade de alguma forma de auxílio e assistência aos trabalhadores, num setor que já é precarizado por natureza. Faz muitas décadas que o setor já vive “por produção”, “a partir daquilo que realiza”, “pela venda que consegue realizar”, “sem garantias trabalhistas ou securitárias”. Todo o processo de *uberização* das formas de trabalho vividas com as tecnologias nas últimas duas décadas já são uma constante no setor cultural há muito mais tempo.

A primeira iniciativa de alguma forma de auxílio ao setor foi feito por parte de Benedita da Silva, deputada federal pelo Partido dos Trabalhadores do Rio de Janeiro (PT-RJ), com o Projeto de Lei (PL) 1075/2020, de março de 2020, que “dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, enquanto as medidas de isolamento ou quarentena estiverem vigentes, de acordo com a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020” (BRASIL, 2020d); partindo da Lei nº 13.979/2020, que “dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019” (BRASIL, 2020c), ou seja, que reconhece vivermos um estado de emergência que, portanto, demanda ações emergenciais.

As primeiras proposições tinham como propostas: a anistia e prorrogação de dívidas; a extensão de prazos para captação de recursos de leis de incentivos, sem necessidade de pedidos de adiamento, nem finalização automática por não captação; e complemento de verba securitária de até um salário-mínimo, sendo as fontes de recursos os valores do Fundo Nacional de Cultura, dos aportes legais das loterias para o setor cultural e outras eventuais fontes de recursos, que vieram a se caracterizar um pouco depois.

Baseando-se em um novo instrumento promulgado pelo governo federal, a Emenda Constitucional nº 106, que passou a vigorar em maio de 2020, nomeada popularmente de “PEC de Guerra” e que “institui regime extraordinário fiscal, financeiro e de contratações para enfrentamento de calamidade pública nacional decorrente de pandemia” (BRASIL, 2020b), abriu-se uma oportunidade para ampliar o olhar e a proposta sobre o assunto. Assume-se, do ponto de vista estrutural, que estamos numa situação de excepcionalidade, e situações assim exigem e autorizam medidas extraordinárias, inclusive em termos de regras fiscais e limites de gastos.

A novidade, possibilitada tanto devido aos tempos tecnológicos que vivemos quanto à ampla oferta de mecanismos e produtos para interação nas redes – como salas de reunião, canais de internet e outros – garantiu uma imensa comunicação e construção coletiva dos princípios e desejos de uma lei para a cultura, que abarcasse todos, possibilitasse alguma sobrevivência financeira e estimulasse o setor para uma futura retomada. Foram muitas horas de debates, de escuta, de exposição de demandas, num movimento real de uma lei que, após um primeiro impulso, teve uma construção realmente plural e de baixo para cima. Destacaram-se duas pessoas, que foram fundamentais para tudo que veio a ser a lei. De um lado, a deputada federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ) e, de outro, o historiador e militante da cultura Célio Turino. Jandira, realizando uma capacidade de escuta inestimável e infinita, ouvindo a tudo e a todos e ajudando a encontrar consensos; Célio, trazendo conceitos filosóficos e políticos que embasaram os pilares da construção. Juntos, foram responsáveis pela tessitura do projeto².

2 Evidentemente, inúmeras outras pessoas e instituições se destacam neste movimento, sendo aqui praticamente impossível dar os devidos créditos, mas valendo destacar todo o movimento da Escola de Políticas Culturais, da Confederação Nacional dos Municípios (CNM) e do Conecta – Fórum Nacional dos Conselhos Estaduais de Cultura.

O projeto de lei foi construído sobre quatro pilares fundamentais, sendo três técnicos e um filosófico. Do ponto de vista técnico, temos os pilares da universalização, desburocratização e descentralização. Do ponto de vista filosófico, o pilar da emergência. São eles:

– **Universalização:** uma lei que abarcasse todas as formas e fazeres culturais, sem priorizar o fazer cênico das artes, trazendo o foco para a cultura em suas diversas matizes e peculiaridades, em todo território nacional.

– **Desburocratização:** criação de processos de repasse de recursos simplificados e com poucas exigências fiscais ou burocráticas, sem perder o rigor com a coisa pública, mas relevando, no momento da pandemia, a eventual inexistência de uma certidão negativa, por exemplo, uma vez que a pessoa pode ter essa dívida exatamente por causa da paralisação forçada de suas atividades.

– **Descentralização:** repasse dos recursos a partir do governo federal, destinando os valores aos estados e municípios, para que estes executassem a política, localmente, por estarem próximos dos territórios e entenderem as demandas específicas de suas localidades.

– **Emergência:** o conceito filosófico, ou poético, da emergência, com seus sentidos complementares. “Emergência” no sentido da necessidade de uma resposta imediata e urgente, de um lado, e no sentido daquilo que “emerge de,” a partir das práticas que viriam a acontecer, de outro.

A partir desses princípios, iniciou-se uma série de encontros, debates e reuniões pelo país inteiro, quase todas pela internet, o que permitiu debater o projeto em seus pormenores, fazendo sugestões, inclusões e apontamentos. Na proposta final, a lei de emergência cultural trouxe três mecanismos de aplicação dos recursos, além da valorização dos cadastros de cultura e regras de financiamento para o setor cultural.

Cadastros de Cultura: além de todo e qualquer cadastro eventualmente já existente, como os da lei de incentivo fiscal, dos pontos de cultura, ou qualquer cadastro municipal ou estadual, caberia aos responsáveis locais, nos estados e municípios, garantir abertura de mecanismos, novos ou já existentes, para que os trabalhadores da cultura pudessem se cadastrar para participar dessa nova lei, garantindo a participação de todos os que assim se entendessem como integrantes do setor.

Inciso I: Valor de auxílio emergencial para pessoas físicas, exatamente com as mesmas características do auxílio oferecido pelo governo federal para a população de baixa renda em geral – estipulado pela Lei nº 13.982, de abril de 2020 –, devendo preencher exatamente os mesmos requisitos, e mais um: o de não estar recebendo aquela verba.

Inciso II: valor de auxílio a espaços e territórios de cultura, sendo o entendimento de espaços culturais algo muito mais amplo que qualquer formato físico, de concreto, cimento ou paredes que o espaço pudesse ter. Na proposição, os territórios simbólicos também seriam plausíveis de concorrer e serem contemplados com uma verba para manutenção mínima de suas despesas durante o período de duração da pandemia, ou seja, uma festividade junina, por exemplo, interrompida pela pandemia poderia ser contemplada com um recurso devido à paralisação de suas atividades.

Inciso III: valor para ser aplicado em editais e chamamentos públicos para novas produções, o que configuraria a saída da pandemia. Esse valor a ser aplicado na produção de novos trabalhos, de qualquer natureza, seria o que o setor teria a entregar para a sociedade no momento de saída da pandemia, revitalizando o setor. Se os dois primeiros incisos tinham uma característica assistencial indispensável à sobrevivência imediata no primeiro momento, este terceiro promoveria a reabertura dos territórios culturais.

Dada a inexistência de um pré-cadastro nacional confiável, ficou estabelecido que os dois primeiros incisos poderiam ocupar até 80% dos recursos que o município ou estado recebesse, e que os 20% restantes seriam o valor mínimo a ser aplicado no inciso terceiro, podendo este ser ampliado caso os dois primeiros não ocupassem a verba total recebida pelo território, mas nunca menor que esse mínimo. Numa tramitação muito rápida, a proposta foi elaborada e passou por todas as instâncias de organização necessárias dentro do Congresso Nacional em cerca de 40 dias, em 29 de junho de 2020.

Sobre os recursos, num primeiro momento pensou-se na utilização dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, que estão congelados há mais de uma década, por falta de aplicação dos recursos para os governos atenderem suas demandas de responsabilidade fiscal. O fato é que, apesar de o recurso do Fundo Nacional de Cultura ser gerado pelo setor e destinado obrigatória e constitucionalmente para o setor, há uma particularidade: quando esse

recurso não é utilizado num ano fiscal, ele fica reservado para o setor do ponto de vista fiscal, mas na parte financeira ele conta como um superávit, ajudando os governos a fecharem suas contas em termos fiscais, evitando que as contas estourem. Esta prática, ao longo dos últimos anos, ocasionou esse acúmulo que totalizava algo em torno de 3 bilhões de reais, que foi o valor sobre o qual se depositou a proposta da lei.

Sobre a distribuição de recursos, foi feita uma tentativa de equalizar tanto o tamanho dos territórios em termos populacionais quanto fazer uma majoração que trouxesse um investimento *per capita* maior para os locais de menor população e menor poder aquisitivo. Considerou-se 20% de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE) e 80% proporcional à população de cada estado e município. Assim, uma cidade como São Paulo, a maior e mais rica do país, ficou com um valor *per capita* menor que uma cidade pequena de um interior de estado do Norte, por exemplo. Dessa maneira, aumentou-se a possibilidade de a produção ser mais intensamente subsidiada nesses lugares que são potencialmente mais atingidos pelas vulnerabilidades.

O PL 1075 foi ao plenário da Câmara dos Deputados no dia 26 de maio de 2020 para votação e aprovação. A longuíssima sessão, que se encontra disponível no YouTube, no canal da Câmara³, teve um acompanhamento muito intenso do setor. Durante a sessão, o projeto recebeu o nome de Lei Aldir Blanc, em homenagem ao músico brasileiro, falecido devido à covid-19 pouco antes, em 4 de maio do mesmo ano.

Todo o setor ficou num estado de êxtase, numa felicidade imensa. Conseguimos, num momento de pandemia e de um governo declaradamente contrário à cultura, fazer uma tessitura, uma costura, um cerzir que fez impossível não aprovar. Não só toda a construção contou com a participação de diversas pessoas de diversos lugares e matizes culturais, como também ficaram expostos nossos legisladores, quando passamos a acompanhar regularmente as sessões de discussão sobre os temas que nos são caros, exigindo uma medida que desse alguma possibilidade de saneamento, mesmo que momentâneo, das demandas desse setor, pouquíssimo

3 Disponível em: <https://bit.ly/3ArxVdC>. Acesso em: 16 ago. 2022.

regular, incerto, instável, totalmente desassistido e precarizado por natureza. Este setor, nos últimos anos, vinha sofrendo com maior intensidade, pois esteve declaradamente em tensionamento constante com o governo federal, que já reduzira o estatuto do Ministério da Cultura à Secretaria Especial, promovendo trocas constantes de mandatários na pasta, sem nenhum diálogo e estabelecendo um estatuto de guerra cultural com os representantes do setor. Lei aprovada na câmara, vamos aos próximos passos.

Da aprovação final aos regramentos: quando a poesia encontra burocracia

Após meses de construção, tínhamos um projeto de auxílio emergencial aprovado, com perspectiva de amplo atendimento e abrangência nacional. Pela primeira vez, existia uma proposta para atendimento aos 26 estados, Distrito Federal e aos 5.570 municípios, sem exceção. Passada a euforia com a Câmara, nosso estado de atenção permaneceu, pois ainda precisávamos alcançar as outras etapas. Era necessário passar pelo Senado, se possível sem alterações, para não precisar voltar à Câmara e depois ser sancionada pelo presidente, além de ser regulamentada e o orçamento liberado.

A tramitação no Senado se deu de maneira muito breve. Saído da votação no dia 26 de maio de 2020 na Câmara, o projeto foi posto em votação e aprovado no Senado em cerca de 15 dias, com amplo apoio nas duas casas, pela costura política realizada para a importância do tema naquele momento. O projeto foi aprovado quase por unanimidade na Câmara (exceto pelo posicionamento desfavorável do Partido Novo, que continuamente se coloca contra qualquer projeto de apoio social) e de maneira unânime no Senado, encaminhando a matéria para sanção presidencial.

Agora, dependíamos da ação efetiva do presidente de assinar a sanção da lei e publicá-la em diário oficial. Como sempre foi sua marca em assuntos de interesse cultural e social, deixou o prazo se estender ao máximo legal – 15 dias úteis, quase três semanas – e sancionou no último dia, caso contrário, seria publicado na íntegra e sem intervenção do governo. Além disso, sancionou a lei integralmente, mas vetando o repasse do recurso, em mais uma tentativa de atrasar ou prejudicar deliberadamente o setor. A Lei Aldir Blanc foi sancionada no dia 29 de junho de 2020, sob o número 14.017.

Dispúnhamos oficialmente de uma lei emergencial para o setor cultural, que ainda demandava uma regulamentação federal para ser operacionalizada pelos estados e municípios de todo o país. Ainda houve um longo caminho a ser percorrido, entre a derrubada do veto ao orçamento da lei e a compreensão de como a lei seria levada para os entes da federação e para a população, os trabalhadores da cultura.

A primeira questão a ser mencionada é a parte do orçamento. No projeto, chegou-se ao montante de 3 bilhões a partir de um levantamento feito sobre o superávit dos fundos de cultura (Fundo Nacional de Cultura e Fundo Setorial do Audiovisual). Verificou-se que esse era, aproximadamente, o montante de recursos que o governo deixou de aplicar na cultura na última década e mais fortemente ainda, após a PEC do Teto de Gastos (BRASIL, 2016), que congelou diversos gastos públicos, principalmente em setores sociais, com vistas a se fazer superávit fiscal para saneamento da dívida pública. A partir desse levantamento e por se tratar de um recurso emergencial, foi proposto esse valor para uso na Lei Aldir Blanc.

Eis que a aplicação de recursos via Fundos de Cultura apresenta diversas etapas a serem cumpridas, tanto pelo governo federal quanto pelos estados e municípios (que também precisam ter seus fundos estaduais e municipais para poderem receber aporte de recursos), que tornariam impraticável a lei, dada a emergência de socorrer o setor com urgência, em curto prazo, e de maneira célere. Para ser operacional e conseguir fazer o recurso chegar às pessoas ainda em 2020 e cumprir a emergência, essa proposta se refez e, como houve permissão de aumento de teto de gastos aos setores sociais sensíveis à pandemia, acabou-se por utilizar o recurso permitido pela PEC nº 106, ao tratar de gastos extraordinários em seu primeiro artigo:

Art. 1º Durante a vigência de estado de calamidade pública nacional reconhecido pelo Congresso Nacional em razão de emergência de saúde pública de importância internacional decorrente de pandemia, a União adotará regime extraordinário fiscal, financeiro e de contratações para atender às necessidades dele decorrentes, somente naquilo em que a urgência for incompatível com o regime regular, nos termos definidos nesta Emenda Constitucional. (BRASIL, 2020b)

O veto também teve sua tramitação relativamente célere e foi derrubado, liberando a emissão dos recursos para o cumprimento da lei. Assim, toda a primeira parte formal da construção da lei estava finalizada. Era preciso, agora, proceder à regulamentação, e, para isso, foram intensificadas as conversas com a Secretaria Especial de Cultura, para os estados e municípios terem as ferramentas para executar.

Fazia-se necessário formular a regulamentação de lei, para que estados e municípios tivessem as balizas mínimas, dentro das exigências da norma e ordenação do governo federal, para poderem executar a lei em seus territórios. Essa incumbência coube à Secretaria Especial de Cultura, órgão ligado ao Ministério de Turismo. O governo federal, mais uma vez, não demonstrou nenhuma urgência nem celeridade quanto ao encaminhamento dessa instrução, criando várias problemáticas que precisariam ser amplamente discutidas, mais uma vez, para que não se criassem problemas, inexistentes na lei, no momento da regulamentação.

Foi um momento bastante delicado, pois era a última possibilidade de interferência do governo federal no desenvolvimento da lei, na sua aplicação. Se fossem criar uma nova barreira ideológica para a realização, seria ali, pois depois, os próximos passos, seriam dados pelos estados e municípios. Algumas formulações importantes foram feitas nesse momento, como:

– **A utilização da plataforma +Brasil**, ferramenta de convênios do governo federal, para todas as solicitações, alterações e acompanhamentos por parte dos entes federados, na qual deveria ser apresentado um plano de trabalho que apontasse como cada ente intencionava usar seus recursos entre os incisos I, II e III, podendo ser alterado posteriormente caso necessário, além da conta bancária, única, exclusiva e rastreável para a realização dos repasses;

– **A separação de competências entre estados e municípios, com vistas a evitar duplicidade**, ficando os estados responsáveis pelo Inciso I – auxílio emergencial aos trabalhadores –, os municípios com o Inciso II – auxílio aos espaços culturais –, como forma de evitar a duplicidade de contemplação. Ambos ficaram responsáveis por formular estratégias para o Inciso III – Editais e Prêmios para a retomada do setor;

– **Instruções sobre publicização de projetos, propostas, proponentes e ações** realizadas por cada ente, com normas de quais informações mínimas seriam exigidas para prestação de contas;

– **Instruções sobre os repasses do governo federal para os entes, e destes entre si**, no caso de algum município não realizar a solicitação dos recursos, ou não cumprir o prazo;

– **Destinação dos recursos não utilizados.**

O Decreto nº 10.464, que regulamentou a Lei Aldir Blanc, foi publicado apenas em 17 de agosto de 2020, cerca de seis meses depois do início das primeiras ideias e tratativas sobre uma lei de auxílio aos trabalhadores. Assim sendo, muitos inclusive já tinham sido abatidos pelo coronavírus e houve diversos relatos de suicídio, as demandas emergenciais estavam sendo atendidas pelos próprios trabalhadores na forma de distribuição de cestas básicas, vaquinhas de auxílio, projetos de financiamento colaborativo, abandono de carreira e tantas outras coisas que aconteceram nessa catástrofe vivida no país. Mesmo que tenhamos construído uma base propícia à iniciativa, em termos práticos, ela realmente demorou muito tempo para se tornar realidade e ainda precisava de regulamentações e processos licitatórios nos estados e municípios, sendo que estes últimos estavam profundamente envolvidos em eleições municipais, que ocorreram naquele ano.

A experiência descentralizada: o caso de São Paulo

Chegamos ao momento em que a Aldir Blanc finalmente chegaria aos estados e municípios. Nesta parte do artigo, trataremos com mais detalhes das experiências vivenciadas no estado e município de São Paulo, onde o autor fez parte da comissão municipal de elaboração dos projetos a serem implementados.

Estabelecidas as regras mínimas de aplicação, agora os estados e municípios do país inteiro precisavam estabelecer suas regras próprias, divulgá-las, fazer seus planos de trabalho e enviar para a plataforma +Brasil. Além disso, era necessário publicar suas plataformas de inscrições, de cadastramento de profissionais, espaços e grupos do setor cultural, fazer toda a tramitação

fiscal para incluir o excedente de recursos no orçamento público daquele ano e colocar em prática todas as demais etapas para a realização.

Por parte da sociedade civil, houve diversas organizações, principalmente em grupos de WhatsApp, nas quais ocorreu intensa troca de informações entre as pessoas para tirar dúvidas, posicionar os andamentos e, principalmente, organizar uma grande pressão social por participação deliberativa de forma efetiva, para que fossem considerados os desejos e anseios da sociedade civil nesta formulação final do acesso aos recursos.

Foram muitas horas de reuniões, *lives*, encontros virtuais, vídeos gravados⁴, local e nacionalmente, com vistas a traduzir, explicitar e orientar os cidadãos e cidadãs, principalmente nas pontas, a entenderem como funcionava o mecanismo e como participar.

Na esfera municipal, fizemos parte ativa da comissão de trabalho da secretaria municipal de cultura para elaboração da proposta de implementação da lei. Um grupo foi formado por cinco representantes da sociedade civil, sendo dois indicados por fóruns/movimentos sociais e três escolhidos pelo então secretário; além das equipes técnicas da secretaria, funcionários do gabinete e integrantes de outras esferas do governo (casa civil, jurídico, finanças, câmara) para tentar encaminhar todos os aspectos conjuntamente, e evitar qualquer impedimento posterior às definições dos desejos dessa comissão de cunho cultural.

Nosso principal objetivo, junto à parceira Rita Telles, que foi a outra pessoa indicada pelos movimentos sociais/fóruns ativos na cidade, era fazer a ponte, levar a voz e o desejo dos movimentos sociais e organizados de cultura para a discussão dentro do gabinete e fazer valer o desejo da população que lá tinha nos colocado. Participação colaborativa e deliberativa é um processo moroso, lento, de muita discussão e elaboração de consenso, de muitas vozes diversas a serem acolhidas e sistematizadas – e de muita divergência também.

Além disso, temos um projeto de governo, que, no caso do município, foi apresentado pelo secretário ainda antes de formar a comissão, pelo menos em linhas gerais e prioridades. Se, de um lado, a lei permitia o atendimento

4 Como os disponíveis em: <https://bit.ly/3QOKWDk>. Acesso em: 16 ago. 2022.

emergencial a pessoas e espaços com a utilização de até 80% do valor a que o município tinha direito, e 20% para editais, prêmios e chamamentos públicos; por outro, o secretário já apontava um desejo de uso da verba na razão diametralmente oposta, com a maior parte dos recursos na atividade fim, apostando que novos editais implicariam na retomada do setor como um todo, com muitas apresentações a serem realizadas, trazendo uma pujança criativa e de volume de realizações que seria uma marca importante.

Nenhum artista nega essa importância, mas a grande questão da sobrevivência imediata ficava, em certa medida, colocada de lado. A maior demanda era por uma sobrevivência, por comida na mesa, por minimamente conseguir pagar as contas dos profissionais de um setor que foi paralisado de imediato e sem previsão de retomada. Buscávamos um atendimento universal, que colocasse um pouco de dinheiro nas mãos de cada um dos participantes da cadeia produtiva, e não nos fizesse competir em condições já tão desfavoráveis.

A divergência dos desejos nesses aspectos foram bem intensas nas reuniões. Buscávamos sempre apresentar todas as motivações que mobilizavam os fazedores de cultura a querer projetos menores, de valores pequenos, desburocratizados, em grande quantidade e pouca demanda de burocracia e contrapartida, mantendo todo cuidado e rigor que a coisa pública exige, e, do outro, as justificativas de pouca equipe nas secretarias, que demandariam, por parte do poder público, uma quantidade menor de contratos, de valores maiores.

Uma imensa problemática foi a conceituação de “espaço” e “despesas permitidas” por parte dos departamentos jurídicos das secretarias, referente ao Inciso II, de manutenção. De um lado, uma interpretação mais formal e burocrática entendia que **espaço** são apenas aqueles de parede e concreto; e **despesas** apenas aquelas relativas ao espaço físico (contas de água, luz, condomínio, pessoal contratado por CLT e outros). De outro lado, na concepção da lei, nada disso estava colocado, e era bem explícita a abrangência muito maior na concepção de espaços simbólicos também como passíveis de manutenção, mesmo que não tivessem paredes ou CEP, desde que devidamente qualificados. Nessa categoria, entrariam espaços de coletivos, grupos culturais e ações de comunidades, as festas e festejos populares, sendo passíveis de receberem um auxílio de manutenção em função da interrupção de suas atividades, como previsto em lei. Essas questões

tencionaram constantemente o processo até chegar no melhor desenho possível por aquela comissão, com algumas conquistas da nossa parte, mas algumas imposições por parte da secretaria.

Já no nível estadual, nem essa instância de diálogo aconteceu. Os grupos dos movimentos sociais se formaram pelo estado inteiro, e fizeram organizações locais e gerais para fazer intercâmbio dos trabalhadores e pressão na secretaria de estado que, em certa medida, ignorou a sociedade civil na construção, fazendo uso do modelo dos editais do Programa de Ação Cultural de São Paulo (Proac) como ferramenta já habitual do estado para expandir sua aplicação como novos editais – e só. Nenhuma inovação ou diálogo, para além de uma primeira consulta por formulário online, que nunca teve seus resultados publicado nem avaliadas suas demandas. A única ação diversa do hábito que o estado realizou foi estabelecer o sistema da inscrição para aqueles que desejassem receber o auxílio emergencial do Inciso I se inscreverem e virem a ser habilitados.

Os grupos e coletivos culturais que se formaram no estado e no município de São Paulo é que foram a grande inovação social ocorrida no processo. Quando todos se viram mediados pelas telas, sem alternativas de encontros em face da pandemia, e sem outros suportes por parte dos governos, o encontro virtual dos fazedores de cultura se tornou a grande ferramenta de qualificação, difusão e auxílio coletivo na tentativa de fazer a lei efetivamente chegar a todos.

Como a regulamentação só ocorreu em agosto, e por todas as demandas necessárias para a implementação dos processos da lei nos estados e municípios, apenas a partir de setembro de 2020 começaram as inscrições para os chamamentos, editais e prêmios. Este é um dos aspectos mais perversos da burocracia. O estado de emergência da pandemia é declarado em março, todas as atividades artísticas e culturais foram paralisadas de imediato, e apenas em setembro estavam acontecendo, ainda, as inscrições para concorrências, para saber quais entidades ou pessoas receberiam algum recurso.

Temos, então, um arco temporal que se inicia em março, com previsão a alguma chegada de recurso em novembro de 2020, cerca de oito meses depois, ou mais, pois alguns processos do estado não foram pagos em janeiro do ano seguinte, completando dez meses entre a paralisação das atividades e a entrada de recursos da lei emergencial.

Nesse processo das inscrições, constatamos imensas ausências de atuação dos governos, como:

– **Um trabalho efetivo de busca ativa, de maneira física e virtual**, para encontrar, apresentar e propiciar o acesso à lei aos trabalhadores de cultura. Muitos não têm condições de acompanhar e acessar pelo modo virtual. Faltam tecnologia, equipamento e saber específico para uso dessas ferramentas;

– **Processos de inscrição simplificada**, que facilitasse o acesso aos instrumentos da lei. Os processos foram muito burocráticos e complexos. Muitos acabaram desistindo ou não conseguindo atender a todas as demandas, mesmo com auxílio dos coletivos sociais;

– **Pontos de suporte do poder público para apoio à participação**. Faltou, por parte do poder público, ofertar pontos de suporte às pessoas interessadas, com acesso à internet e computador, com funcionários qualificados para auxiliar, em locais como teatros, bibliotecas, centros culturais e escolas, que pudessem propiciar apoio aos que não possuem habilidades com as ferramentas digitais para que pudessem participar e receber o auxílio emergencial a que faziam jus.

Como consequências dessas questões, constatamos que grandes problemas atingiram trabalhadores e trabalhadoras, potencialmente beneficiários iniciais das proposições da lei. Mesmo com todos os procedimentos adotados, muitos acabaram ficando excluídos dos benefícios da lei, porque:

A) Falta de comunicação – não ficaram sabendo da lei, nem de inscrições, nem que tinham a possibilidade de se inscrever;

B) Falta de acesso – ficaram sabendo, mas não sabiam como participar, não tinham equipamentos ou internet disponível para participarem;

C) Excesso de burocracia – não conseguiram se beneficiar, mesmo tentando, porque não conseguiram atender aos requisitos ou documentações exigidos.

Aqueles que conseguiram superar essas questões fizeram suas inscrições e sim, foram muitas. Computadas as proposições em todos os incisos, chegamos a algo próximo a 6 mil propostas no município e outras tantas para o governo do estado, para os três incisos envolvidos. O que também, por outro lado, expôs uma problemática das secretarias de cultura locais, quase que unanimemente, em todo o país.

As secretarias de cultura estaduais e municipais não estavam preparadas para lidar com esse excedente de recursos e de demanda de trabalho, equipe, tecnologia, processos com que precisaram lidar etc., e muitas delas, soube-se depois, só começaram qualquer movimento no sentido de agir em prol de lei após a derrubada do veto presidencial sobre o recurso a ser aplicado.

Como é sabido por todo setor, os departamentos culturais dos governos, em geral, são muito frágeis em sua estrutura e, ano após ano, têm sofrido problemas muito sérios de estrutura e pessoal. Com as constantes ausências de chamamentos dos aprovados em concursos, o que se tem visto, via de regra, no país como um todo, é a diminuição dos quadros de funcionários para o cumprimento das demandas existentes. Então, além de toda a demora nesse trato da lei, ainda tínhamos a questão da pequena quantidade de funcionários nas secretarias e departamentos para operacionalizarem a lei.

Também em consequência dessa fragilidade dos departamentos de cultura, aliados ao momento eleitoral municipal que vivemos – lembrar que a regulamentação só saiu no segundo semestre, quando as eleições municipais já estavam em pleno vapor – e a visões conservadoras de algumas gestões locais, houve municípios que nem entraram com seus planos de trabalho na plataforma +Brasil para solicitar os recursos.

Dos 5.570 municípios, 26 estados e Distrito Federal, tivemos o alcance de todos os estados, e 4.746 municípios receberam algum recurso. Foi uma marca impressionante para os padrões brasileiros, já que 85,3% do território nacional foi alcançado de alguma maneira pelos recursos, entretanto, esses dados mostram também que outros 14,7% ignoraram, ou não souberam aplicar, as necessidades para recebimento dos valores. As informações foram fornecidas pela Secretaria Especial de Cultura, no portal de internet, onde foram dispostas todas as informações da Lei Aldir Blanc por parte do Governo Federal⁵.

Outra coisa a se notar, conforme fomos escutando os acontecimentos locais e que chamam a atenção, foi a variedade imensa de entendimentos de aplicação. Exceto em relação ao Inciso I, que seguia estritamente as regras e normas do auxílio emergencial do governo federal, as experiências dos Incisos II e III variaram muito de localidade para localidade, tanto em termos

5 Disponível em: <https://bit.ly/3zZEXor>. Acesso em: 16 ago. 2022.

de se propor a atender a especificidade local de produção cultural quanto em termos do entendimento diverso no que se refere à rigidez por parte das assessorias jurídicas de secretarias e departamentos e pelo tribunal de contas local.

Assim, mesmo no Inciso II, que dizia respeito aos espaços e territórios culturais, houve muita divergência de entendimentos e aplicações, em apontar quais tipos de espaços poderiam ser beneficiários do recurso, que tipos de despesas poderiam ser realizadas com o valor recebido, se seriam permitidos reembolsos de despesas retroativas já realizadas pelo proponente; se este poderia ser pessoa física ou jurídica, se o espaço precisaria ter um CEP e instrumento de constituição, ou não, e como seria a prestação de contas e contrapartida por parte destes espaços.

Em relação ao Inciso III, a principal diferença que se deu no comparativo dos territórios se deveu em parte à especificidade local dos modos de produção existentes nas localidades, mas também pelo modo a participação social que foi possível em cada local. Percebemos, pelos relatos, que, quanto mais o poder local se abriu ao diálogo com a sociedade civil, mais apropriado e abrangente pareceu o resultado, tanto no sentido das modalidades de concursos elaboradas quanto na percepção social do atendimento realizado.

A maior constatação a que se chega é da necessidade de que haja efetivamente participação social na realização desse tipo de ação, para que aquilo que é realizado nos territórios seja respeitado e atendido, e não decidido a partir dos gabinetes e da escolha de poucos. Essa tem sido uma batalha árdua no campo da cultura. A formação de conselhos, fóruns, órgãos de gestão e governança, com participação social e deliberativa, tem sido constantemente evitada pelos gestores de plantão nos governos, na maioria dos casos, pois demanda escuta, proposição, contraditório, consenso e isto toma tempo, demanda estrutura, exige que existam equipes de trabalho qualificadas e coloca a política pública no lugar em que ela deve estar em nosso entendimento, ou seja, como indutora de políticas sociais, e não como instância única decisória da política a ser efetuada.

No estado de São Paulo, a escolha foi por uma das opções existentes na lei, que era a do gestor aplicar os recursos num tipo de ação que já tivesse experiência histórica e prática consolidada. Assim, a Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo fez o lançamento de 24 editais

no mesmo formato do seu programa anual, que são os Programas de Ação Cultural (Proacs), e o fizeram como Proac-Lab (Lei Aldir Blanc). Foram divididos em diversos segmentos específicos de linguagens em formas, divididos em Produção de Conteúdo, Licenciamento, Espaços de Fruição e Premiações com aplicação em nova iniciativa. Além disso, também fez a aplicação do Inciso I, o auxílio emergencial aos profissionais do setor.

O que se deu, no caso do estado, foi que a demanda pelo Inciso I foi baixíssima em relação à possibilidade de aplicação de até 80% do recurso nesta linha, pois, na maioria dos casos, os trabalhadores elegíveis a receber este recurso já estavam sendo atendidos pelo auxílio emergencial do governo federal, que já estava em andamento e não podia ser cumulativo.

Assim, o que acabou ocorrendo é que a previsão de recursos a serem aplicados nos editais da Aldir Blanc foi imensamente suplementada com o volume de recursos não usados no Inciso I, o que permitiu a contemplação plena de todos os projetos enviados ao inciso III e que preencheram de maneira correta todas as demandas de projeto e documentos para contratação:

Quadro 1 – Projeto original apresentado

Projeto Inicial do Governo do Estado – Plataforma + Brasil		
Ferramenta	Valor disponibilizado	Previsão de atendimento
INCISO I – Renda emergencial de R\$ 600,00	R\$ 189.000.000,00	63 mil
INCISO II - Editais de fomento às linguagens	R\$ 75.000.000,00	1.785

Fonte: Proac SP (2021)

Quadro 2 – Ação realizada

Qual demanda o setor apresentou	
Ferramenta	Número de inscrições
INCISO I – Renda emergencial de R\$ 600,00	13.600 (com metade habilitados)
INCISO III – Editais de fomento às linguagens	4.989 (com 4.090 habilitados)

Fonte: Proac SP (2021)

Dessa forma, foi demonstrado, e inevitável, que o estado fizesse o pagamento à todas as pessoas físicas habilitadas no Inciso I e a todos os projetos habilitados no Inciso III, num raro exercício de atendimento pleno à demanda apresentada⁶.

⁶ O conjunto de dados e análises dos inscritos e aprovados na Lei Aldir Blanc no município e no estado de São Paulo pode ser encontrado em: <https://bit.ly/3QMI4Xx>.

No município de São Paulo, conseguimos intervir um pouco mais, porque se formou a comissão mencionada e, durante cerca de três meses, tivemos reuniões regulares com vistas a organizar os chamamentos que ocorreriam na cidade. Não que isso tenha tornado necessariamente o desenvolvimento mais fácil ou tranquilo, afinal, a resistência do poder público ocorre mesmo quando as pessoas da sociedade civil estão presentes, no caso de instâncias não deliberativas. Quando questionados se aquele grupo seria consultivo ou deliberativo, a resposta que tivemos é que seria “um grupo de trabalho”, o que, em última instância, deixa muito explícito que seria consultivo, sem poder de definir, a não ser que se chegasse a um consenso e que, caso necessário, a decisão final caberia à secretaria.

A primeira indicação da secretaria, feita em uma *live* na internet, antes do início dos encontros do grupo de trabalho, indicando um desejo de fazer o maior investimento nos editais de grande valor para “incentivar a retomada do setor”, com valor alto, em torno de 100 a 150 mil reais por projeto, nunca saíram da mesa, e foi bem difícil problematizar essa lógica. A defesa dos movimentos sociais e dos grupos de cultura era por um número grande de contratos que atendessem aos indivíduos na pandemia, com a menor contrapartida obrigatória possível, visto estarmos impossibilitados de realizar e muitas pessoas estarem vivenciando problemas muito sérios, de saúde, condição financeira e outros. Já o governo colocava ser impossível atender dessa forma, em parte porque não tinham equipes técnicas em quantidade suficiente para atender a demanda por esses contratos, caso fossem muitos; em parte porque não tinha esse interesse lógico, entendendo que melhor seria para o setor o grande investimento em novas produções para o momento da retomada.

No quesito Inciso II, a discussão aconteceu em torno dos tipos de espaços possíveis e do que, por exemplo, poderíamos fazer com os festejos populares que têm um calendário da cultura ao longo de todo ano e foram impedidos de acontecerem naquele ano, como A Festa do Boi, tradicional no Morro do Querosene, em São Paulo. Não é um espaço do ponto de vista físico, com contas, aluguéis e outros, mas se constitui como um território simbólico, absolutamente abrangido pela lógica poética da lei. Também houve um momento em que aconteceram dúvidas quanto aos tipos de despesas

que poderiam ser realizadas e ao período de incidência dessas despesas. O que se construiu foi as seguintes diretrizes:

- Edital de premiação a artistas e coletivos com X integrantes que determinavam um valor entre 50, 100 ou 150 mil reais;
- Edital de premiação específica a iniciativas de cultura popular com valores entre 50 e 100 mil reais;
- Edital para técnicos da cultura, por análise de histórico e comprovações, com valor unitário de 5 mil reais e sem contrapartida;
- Edital para indivíduos, artistas, educadores e demais profissionais da cultura, por análise de histórico e comprovações, com valor unitário de 5 mil reais e sem contrapartida;
- Edital para profissionais idosos, por análise de histórico e comprovações, com valor unitário de 5 mil reais e sem contrapartida;
- Edital de criação de roteiros, com valor unitário de 15 mil reais;
- Editais para o setor de audiovisual, especificamente falando, sob orientação da SPCine, com duas categorias e valores variados.

Para os espaços, criou-se uma lógica interessante, de três faixas de valores – 3, 6 ou 10 mil reais por mês, durante três meses – e duas maneiras de qualificar ou classificar os beneficiários. Primeiro, um levantamento a partir de questionário, das características, demandas, atendimentos e localização dos equipamentos que se inscreviam, numa lógica de priorizar, por meio de atribuição de notas maiores, os espaços periféricos, de atendimento local para população de baixa renda, atendimento aos bolsões de pobreza e outras características das despesas que o espaço realiza regularmente, de forma a classificar uma ordem dos espaços a serem beneficiados.

Depois esses espaços, em ordem de classificação, eram colocados em outra tabela de referências dos seus custos regulares, para entender qual valor cada um deles receberia. Assim, o primeiro classificado seria o espaço com maior demanda de atendimento prioritário em termos de ser um território habitualmente excluído, mas não necessariamente receberia o maior valor se suas demandas de despesas não o colocassem naquela faixa e vice-versa.

Outro aspecto positivo do município foi a não exigência, para os editais de criação, de que fossem entregues suas realizações ou relatórios físicos financeiros de suas ações artísticas depois do recebimento do

prêmio, entendendo e confiando que todos sabiam que deviam realizar suas atividades, divulgar com as informações precisas de realização federal e municipal, citando a lei, mas não impondo um prazo ou uma necessidade de comprovação da entrega. Ficou explícito a todos que qualquer projeto poderia ser auditado a qualquer momento, mas não foi necessária a comprovação para o município. Já para os espaços, a demanda de entrega e comprovação já veio dada na escrita da lei, que foi seguida conforme determinado em nível federal, com comprovação financeira dos gastos e comprovação das contrapartidas realizadas.

As inscrições no município geraram cerca de mil inscrições de espaços, que todos os habilitados foram contemplados, e cerca de 5 mil projetos nos editais, nos quais não foi possível contemplar a todos pelas verbas disponíveis. As informações sobre todas as inscrições e contemplações no município foram dispostas ao longo de meses no diário oficial e houve muitas publicações parceladas, que não permitiram uma compilação absoluta dos números, mas as fontes internas e as análises da sociedade civil apontam para estes números aqui apresentados.

Chegou a hora de receber e realizar!

Passados quase dez meses desde os primeiros momentos da pandemia, as pessoas começaram a receber os recursos da lei. Apesar de ser um tempo muito rápido e quase impensável na burocracia brasileira, ainda assim foi extremamente lento para a vida das pessoas. Não que houvesse soluções fáceis, mas já dispomos de um sistema de previdência social, abrangente e universal, que poderia ter feito as vezes de um auxílio para as pessoas com os valores despendidos, mas nossa política e burocracia têm muita dificuldade de pensar em qualquer flexibilização de regras e formas de execução de ações sociais.

Depois desse longo tempo trabalhando pela execução da lei, as pessoas começavam a receber seus recursos, as notícias dos valores depositados nas contas começaram a chegar e começava, também, a etapa de realização dos projetos. Para muitos, era a primeira vez que realizavam um projeto cultural

com alguma forma de incentivo de um programa de governos – e não tinham a menor habilidade do que era necessário fazer a partir dessa condição.

As descobertas dessa nova etapa também foram muito impactantes. Vários contemplados não possuíam formação e hábito de lidar com as coisas que, depois de contemplados, precisavam realizar, comprovar ou prestar contas. A falta de formação, a escrita complexa e a falta um suporte específico por parte do poder público, transforma estes mecanismos em ferramentas para *experts*, e nos vimos, assim como no momento da escritura e envio dos projetos, precisando ajudar as pessoas com as mínimas ferramentas para tais. Agora, precisávamos também apresentar e propor ferramentas ou no mínimo disponibilidade para ajudar a compreensão daqueles que estavam executando e não tinham nem a referência de qual deveria ser a descrição de uma nota fiscal para pagamento de um profissional envolvido, ou como fazer para alterar alguma questão de seu projeto que agora, na execução, não era mais possível como no projeto enviado, dada a defasagem de tempo entre uma coisa e outra.

Além disso, novamente, a comunicação e apresentação de soluções, por parte do poder público, tanto estadual quanto municipal, não se deram de maneira simples, com instruções variadas e imprecisas, muitas vezes até equivocadas. A demanda não era mais pelo alcance, frágil, que aconteceu na comunicação da existência dos procedimentos, mas pela garantia de uma comunicação eficiente e transparente com aqueles que estavam participando. Mesmo assim, no mais das vezes, as informações que chegavam eram de muitas dúvidas quanto a procedimentos que poderiam ser simples, se houvesse regras e manuais precisos, apresentados de maneira transparente e em linguagem simplificado, valendo também citar a falta de mecanismos de tira-dúvidas contínuos, que atendessem a quaisquer dúvidas que estavam surgindo no desenvolvimento dos projetos.

Mais uma vez, esse atendimento foi muito precário, sendo necessário muito apoio por parte dos coletivos e grupos da sociedade civil para que minimamente as pessoas pudessem realizar seus projetos com menos riscos de terem problemas no futuro, num momento de prestação de contas. As histórias que se obteve desse período mostram a falta de informação por parte dos que estão executando, e que, em um encadeamento que não deixa de

ser lógico, refletem assim: se eu recebi um recurso de um prêmio pela minha trajetória, se fui premiado por algo que já fiz, porque não posso usar esse dinheiro que está na conta para a minha compra pessoal de remédio, na farmácia? Por que isso não é permitido?

Uma das maiores problemáticas enfrentadas por pessoas da área, e que é uma questão muito complexa mesmo no país como um todo, é a questão das tributações sobre recursos de projetos culturais. Alguns dos questionamentos que ocorrem frequentemente são:

– Os recursos, já oriundos de impostos, para projetos culturais, devem ser tributados ou não?

– As pessoas físicas devem ter retenção na fonte ou devem considerar os pagamentos dos impostos na declaração do ano posterior?

– Quem é responsável pela retenção?

– Devemos emitir nota fiscal quando recebemos um recurso de um edital, ou é suficiente apenas escriturar as notas fiscais no momento em que os recursos saem, nos pagamentos das pessoas, serviços e consumo relativo às ações daquele projeto e temos por prerrogativa que, em caso de não uso do recurso, devemos devolver aos cofres públicos e, sendo assim, não se trata de renda (tributável como um salário), mas de uma verba para execução de projetos, o que justificaria apenas os documentos de saída de recursos?

– Além disso, qual diferença de tratamento pode ou deve haver entre pessoas físicas e entidades do terceiro setor das mais variadas formas – associações, cooperativas, organizações não governamentais (ONGs), organizações sociais etc.?

– E no caso de envolvimento de pessoas jurídicas com fins lucrativos, do simples nacional, inclusive as MEIs?

Ao longo dos anos de execução de políticas públicas para a cultura, esta narrativa sofreu alterações, e o que se tornou preponderante nos últimos anos foi a seguinte interpretação: o estado e o município não tributam na fonte, em geral, na hora do pagamento aos contemplados. Dizem para lançar como não tributável, por ser um recurso de projeto, mas, se por acaso, em algum momento nos próximos dez anos, o projeto cair na malha fina da Receita Federal, colocam nas regras dos editais e chamamentos que não se

responsabilizam por alguma cobrança por parte do governo federal, e que cabe aos proponentes toda e qualquer responsabilidade sobre o assunto.

Então, o que acontece no caso de um recurso que vem não do orçamento próprio do município ou do estado, mais raro de ser fiscalizado pela Receita Federal, mas de um outro tipo de recurso, de origem federal e que tem todas as etapas de sua realização monitoradas pela plataforma +Brasil com vínculo direto com o Ministério da Economia e Receita Federal?

Na realização da Lei Aldir Blanc, ocorreram duas situações muito complicadas para os que não se atentaram a essa realidade. No estado, houve, no caso da verba federal, a retenção na fonte, conforme tabela progressiva do Imposto de Renda, sobre os valores pagos na modalidade prêmios para a pessoa física, e só esta retenção. As outras modalidades não tiveram qualquer retenção e, em princípio, não houve problemas com a Receita Federal. Apesar disso, muitos proponentes que não previram essa retenção tiveram que reestruturar por completo seus projetos, ao receber com o valor reduzido em quase 30%, o que significou uma mudança importante nos projetos, para serem readequados.

No município, o quadro foi pior. Não aconteceu retenção na fonte, mas aqueles premiados com os maiores valores, quando os proponentes eram pessoas físicas, foram cobrados pela Receita Federal nos mesmos quase 30% no ano posterior, no momento da declaração anual do imposto de renda da pessoa física. Assim sendo, as pessoas receberam os recursos, pagaram todos os seus parceiros e prestadores de serviços, realizaram seus projetos, apresentaram suas contrapartidas e, no ano seguinte, se viram às voltas com uma dívida de milhares de reais com a Receita e sem a possibilidade de reajustar seus projetos, pois já tinham encerrado as contas. Isso gerou diversos problemas para muitos CPFs que estão com problemas com a Receita até hoje, sem encontrar uma solução para uma dívida dessas, sem recursos para parcelar e com o município se colocando nesse lugar de que a responsabilidade é dos indivíduos.

Também tivemos questões do ponto de vista artístico. Num primeiro momento, ninguém previu que a pandemia se estendesse por tanto tempo, permanecendo por mais de dois anos em nosso cotidiano. Ali, em março de 2020, no desenho da lei, a expectativa e falta de informação ou conhecimento

científico sobre o fenômeno que estávamos vivendo fizeram os legisladores e a própria população imaginarem que até o fim do ano o problema estaria resolvido e voltaríamos ao convívio. Assim, era plausível pensar que as ações propostas nos projetos fossem pensadas já para um momento de retomada cultural e de convivência, com partilhas nas escolas, teatros, praças públicas e espaços de convivência, que pudéssemos realizar ao vivo e ter público presencial para nossas ações, o que não ocorreu e não ocorreu ao longo de todo, ou quase todo, ano de 2021.

Com isso, nos especializamos no mundo virtual, nas salas do Zoom e Meet, e nos vídeos para YouTube ou Vimeo. A imensa maioria da produção no período, os nossos contatos, as nossas palestras, oficinas, cursos e apresentações acabaram precisando migrar para esse mundo virtual, sendo que a grande parte dos realizadores que não atuam no universo audiovisual ou para o cinema, não tem prática – nem técnica, nem interesse – em realizar dessa forma e se viram obrigados a fazer assim. O que mais encontramos foram gravações exibidas, e não criações apropriadas para a linguagem do vídeo e da internet. Isso gerou um *overbooking* absurdo de produções acontecendo nesses meios, que depois de um primeiro momento de visualização de algo artístico acontecendo, acabou por cansar as pessoas, de tantas horas de tela e da falta da possibilidade de troca presencial interpessoal.

Isso não foi um fenômeno particular das artes, mas da convivência social como um todo, e que temos que observar, como fenômeno, para entender o que aconteceu neste período. Qual o sentido de continuar cobrando a produção “como se” estivéssemos em condição de fazê-lo, se não estávamos? O que acontece com o fenômeno de fruição artística neste contexto, em que poucas produções efetivamente conseguiram alguma captura diferenciada tanto do meio de produção quanto da possibilidade de fruição do público? Não que não haja bons exemplos de eventos com muitos méritos artísticos, inclusive desenvolvidos nesse período, mas não foi a regra, definitivamente.

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos apontar os caminhos trilhados pela Lei Aldir Blanc no contexto da pandemia do covid-19 no Brasil, e como se deu

seu desenvolvimento, participação social e aplicação, com suas premissas e contradições práticas. Por todos os pontos observados, a ação foi exitosa e mobilizadora de maneira geral, pois trouxe algo que há muito encontrava-se aparentemente reduzido: o nosso contato e convívio, a nossa conversa acerca de criação coletiva e estruturação de campo de trabalho, o prazer de construir mecanismos públicos e populares que possam permear todas as iniciativas e que possam realmente representar aquilo que é feito na base, a partir da base, desenhado e proposto pelas pontas, pelas periferias, pelos mais simples princípios de criação.

Trabalhar esta lógica numa escala continental de um país como o Brasil, cheio de contradições, e num momento político tão contrário às artes e à cultura demonstrou, ao mesmo tempo, a nossa capacidade de articulação na adversidade e a impossibilidade de ser plenamente exitoso se não nos ocuparmos com outras estratégias mais estruturantes do que a emergência.

Neste momento em que nos debruçamos intensamente sobre dois novos mecanismos de financiamento da cultura no país, a Lei Paulo Gustavo, que tem características bastante próximas ao contexto emergencial da Lei Aldir Blanc, mas desta vez se utilizando dos recursos do Fundo Nacional de Cultura e do Fundo Setorial do Audiovisual; e, neste contexto, trazendo outras especificidades ainda num sentido de auxílio emergencial, não podemos deixar de refletir sobre os problemas enfrentados na Lei Aldir Blanc e apontar a necessidade de uma regulamentação que traga soluções para as questões já enfrentadas e que não precisam se repetir.

O segundo mecanismo, a Lei Aldir Blanc 2 se propõe a ser um instrumento permanente, de longo prazo, por no mínimo cinco anos, e une uma série de iniciativas já realizadas nos anos de Ministério da Cultura no país, conjugando as ações de fomento com outras iniciativas, como passagens, viagens nacionais e internacionais, para pensar a difusão da produção artística, projetos de intercâmbio e residências artísticas, além do acúmulo dos últimos anos.

No momento de entrega deste artigo, temos que ambas as leis encontram-se já aprovadas na Câmara Federal e no Senado e ambas foram vetadas na íntegra pelo presidente, em mais uma cena de demarcação de conflito com a categoria, numa atitude arbitrária e autoritária, vista a imensa aprovação

que ambas tiveram no Congresso. Os profissionais do setor, neste momento, articulam-se com suas bases e parlamentares para a construção da derrubada do veto para propiciar que ambas aconteçam. E que assim seja.

Apesar do já realizado, temos que lançar novas perguntas. Se o orçamento federal da cultura ficar absolutamente comprometido com a realização da Lei Aldir Blanc 2 no quinquênio 2023-2027, o que virá a ser a função de um possível Ministério da Cultura a ser recuperado, a depender dos resultados das eleições deste ano? Será que, além deste recurso, ainda conseguiremos outros para a atuação do ministério? O que acontece com o Sistema Nacional de Cultura que deve ser revisado no primeiro ano de um novo governo – se não houver um atropelo no final dessa gestão da atual Secretaria de Cultura, que chegou a propor que isso aconteça neste ano de 2022 ainda –, quando tivermos um novo Plano Nacional de Cultura, que proponha a partir do Conselho Nacional de Política Cultural e execução de orçamento por parte de um Fundo Nacional de Cultura, se este estiver por completo comprometido com a execução da Lei Aldir Blanc 2?

O apontamento que precisa ser feito é a urgente e necessária construção de políticas de longo prazo, com participação social em todas as escalas: federal, estadual e municipal, na forma de conselhos, com a existência de planos de cultura estruturados e fundos robustos, constantes e regulares, para que possamos viver realmente uma emergência cultural, no sentido de emergir, de algo perene, constantemente sendo revista, revisitada e atualizada, mas não interrompida, pois só assim poderemos realizar a pujança possível de nossos fazedores de cultura e compreender com profundidade nossa capacidade de realização.

Referências bibliográficas

- BRASIL. Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Reconhece, para os fins do art. 65 da Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, a ocorrência do estado de calamidade pública [...]. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 mar. 2020a.
- BRASIL. Emenda Constitucional nº 95, de 15 de dezembro de 2016. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 16 dez. 2016.

BRASIL. Emenda Constitucional nº 106, de 7 de maio de 2020. Institui regime extraordinário fiscal, financeiro e de contratações para enfrentamento de calamidade pública nacional decorrente de pandemia. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 8 maio 2020b.

BRASIL. Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 7 fev. 2020c.

BRASIL. **PL 1075/2020**. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, enquanto as medidas de isolamento ou quarentena estiverem vigentes, de acordo com a Lei nº 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2020d.

PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DE SÃO PAULO. **Lei Aldir Blanc**: editais e resultados. São Paulo: Proac SP, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3RaZRrJ>. Acesso em: 18 ago. 2022.

Recebido em 31/05/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022



Há mais passado no presente do que se possa imaginar: a emergência do complexo do calçado na aula performática *Treze Dias*

There is more past in the present than one might imagine: the footwear complex in the performance class Treze Dias

Hay más pasado en el presente de lo que se puede imaginar: la aparición del complejo de calzado en la clase performática Trece días

Denise Pereira Rachel

Denise Pereira Rachel

Doutora em Arte pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (PPG-IA/UNESP). Integrante do Coletivo Parabelo, professora performer e pesquisadora no Cieja Ermelino Matarazzo.



Resumo

Este artigo expõe cortes, lesões e traumas provenientes da reprodução e permanência da obra colonial no contexto brasileiro, propagada por uma pedagogia da assimilação, na instauração de um regime das aparências escolares. Com o intuito de problematizar este regime, discutimos as reverberações da aula performática duracional *Treze dias* (2016), criada pelo Coletivo Parabelo com a comunidade escolar do Cieja Ermelino Matarazzo. A partir de uma abordagem autoetnográfica performativa, foi possível perceber a emergência do que designamos, em diálogo com o pensamento de Roger Bastide, “complexo do calçado.”

Palavras-chave: Pedagogia da assimilação, Regime das aparências escolares, Aula performática, Complexo do calçado.

Abstract

This paper exposes the gashes, injuries and traumas resulting from the recurring reproduction of colonial work in Brazil, spread by a pedagogy of assimilation, in establishing a regime of school appearances. To problematize this regime, the text discusses the reverberations of the performance class *Treze Dias* (2016), created by Coletivo Parabelo with the school community of CIEJA Ermelino Matarazzo. By means of a performative autoethnography and inspired by Roger Bastide, the authors observed the emergence of a “footwear complex.”

Keywords: Pedagogy of assimilation, Regime of school appearances, Performance class, Footwear complex.

Resumen

Este artículo expone los cortes, heridas y traumas resultantes de la reproducción y permanencia de la obra colonial en el contexto brasileño, propagada por una pedagogía de la asimilación en el establecimiento de un régimen de apariencias escolares. Para problematizar este régimen de apariencias escolares, discutimos las reverberaciones de la clase performática duracional *Trece días* (2016), creada por el Colectivo Parabelo con la comunidad escolar del CIEJA Ermelino Matarazzo, desde un enfoque autoetnográfico performativo a través del cual se nota el surgimiento de lo que denominamos, en diálogo con el pensamiento de Roger Bastide, “complejo de calzado.”

Palabras clave: Pedagogía de la asimilación, Régimen de apariencias escolares, Clase performática, Complejo de calzado.

Relegar o outro às sombras: pedagogia da assimilação como disseminação de um marco civilizatório euro-ocidental

Se observarmos alguns aspectos históricos do desenvolvimento do espaço que se convencionou chamar de sala de aula, poderemos considerá-lo como um espaço tipicamente civilizatório. Nele, adentram pessoas que necessitam de algum tipo de formação para se adequarem às exigências de determinado meio social. Ler, escrever, contar, copiar, organizar, projetar e desenhar são algumas das ações desempenhadas em sala de aula na tentativa de atingir expectativas de aprendizagem que estejam adequadas a um marco civilizatório. A sala de aula se configura em um espaço fechado, dentro de uma instituição geralmente denominada como escola, pelo menos desde o período medieval (conforme perspectiva eurocêntrica de história). No decorrer desse período, a instituição escolar estava intrinsecamente vinculada aos propósitos da Igreja Católica.

Esta perspectiva civilizatória, foi propagada em territórios como o Brasil por meio das missões jesuíticas trazidas pelos portugueses, as quais eram parte do processo de colonização. Nesse âmbito, é possível afirmar que o espaço da sala de aula é estranho em relação ao que se vivia em termos culturais nesse território que hoje nomeamos brasileiro. Dessas outras maneiras de viver, temos notícia de modo fragmentário e muitas vezes pelo olhar de colonizadores e estrangeiros em documentos oficiais que desprezam em grande parte as narrativas de indígenas, africanos, afrodescendentes, mulheres, entre outros grupos deixados nas sombras da história. Tal perspectiva está intrinsecamente influenciada por uma concepção de mundo e, como consequência do modo como se produz narrativas históricas, relativa a algumas porções territoriais do continente europeu que se fortaleceram economicamente por meio do processo de colonização: técnica de conquista e dominação que forjou o conceito de modernidade com o qual convivemos hoje. Por um viés pedagógico e religioso em um contexto colonial, a missão jesuítica possuía um caráter redentor, de salvar aqueles povos considerados incautos da ignorância e do pecado por meio do marco civilizatório euro-ocidental, que nutria o desejo de se universalizar, de modo que os fins justificariam qualquer meio.

Assim, se instituía a luta para vencer as sombras da ignorância pagã, selvagem, primitiva atribuída ao outro, isto é, aqueles que não se enquadravam aos parâmetros do marco civilizatório euro-ocidental, com as luzes que simbolizam tanto a fé cristã quanto o conhecimento científico que fundamentou o entendimento de modernidade. Como importante elemento nessa disputa entre luzes e sombras, a instituição escolar torna-se pública e, ao menos no discurso legal, acessível a todos, da mesma forma que se institui a obrigatoriedade do ensino básico, ao longo do século XX no Brasil, contribuindo para a reprodução e permanência dos moldes civilizatórios provenientes desta construção de modernidade, que não pode ser dissociada de seu “lado mais escuro”¹: a colonialidade (MIGNOLO, 2017). Assim, aprender a permanecer em um espaço fechado, ordenado por fileiras de carteiras voltadas para um horizonte comum – o quadro negro – é um dos desafios do ser civilizado na perspectiva euro-ocidental.

Neste sentido, o processo de escolarização seria uma forma de **assimilação** do diferente, do outro, do estrangeiro, do nativo de determinado território colonial e, posteriormente, dos ex-escravizados, que poderiam ser encarados como humanos se tivessem acesso aos princípios da razão universal, promulgada pelo raciocínio lógico científico dos pensadores pertencentes à tradição iluminista europeia, por exemplo, que se consolidou no decorrer dos séculos XVII e XVIII. A partir dessa perspectiva de assimilação, o corpo é um importante testemunho da diferença entre aqueles considerados civilizados e, portanto, humanos e aqueles considerados selvagens, primitivos, não civilizados, mas que possuem algum potencial de humanidade – sub-humanos. A pele, os traços, as conformações fisiológicas e fisionômicas, bem como a maneira de se vestir, constituem em caracteres imprescindíveis para a distinção entre humanos e sub-humanos. Desse modo, tornar-se culto, converter-se à razão, vestir-se de forma considerada adequada, transformou-se em um meio de

1 O uso deste termo por Walter Mignolo se refere a uma historiografia em torno da relação entre produção da modernidade e colonização que, em muitos casos, separa a narrativa histórica da modernidade e seu avanço técnico-científico da exploração do trabalho escravo e das práticas genocidas, como se estes últimos compusessem uma história a parte, na qual o protagonismo está reservado aos colonizadores e os “avanços” promovidos por estes para o progresso da humanidade.

conquistar algum direito relativo ao reconhecimento enquanto ser humano, mas não uma garantia desse reconhecimento, pois, por mais culto e “bem-vestido” que determinado indivíduo possa se tornar, o corpo permanece enquanto testemunho contrário a toda abstração racionalista e regras de etiqueta assimiladas.

O corpo é capaz de assimilar, porém, em muitos casos, não se torna capaz de ser assimilado socialmente por conta da distinção de sua aparência. Tal distinção, ou melhor, discriminação, pode conduzir este indivíduo, junto a todo o seu esforço para ser aceito, a uma morte social por meio de processos segregatórios e à morte propriamente dita, ao lhe conferir um processo de desaparecimento em ambos os aspectos – ao consistir em um corpo que não pode aparecer socialmente, não merece reconhecimento e, portanto, deve desaparecer simbólica e fisicamente. Tal desaparecimento remete a diferentes modalidades de morte, como o epistemicídio (CARNEIRO, 2005), apagamento das diferentes possibilidades epistemológicas; altericídio (MBEMBE, 2018a), falência da capacidade de se relacionar no campo da alteridade; e o genocídio (MBEMBE, 2018b), o extermínio de um grupo étnico-racial.

Por essa perspectiva, a pedagogia da assimilação pode estabelecer zonas de morte ao propiciar modos de indistinção, ignorância e indiferença entre aquele que é uma pessoa diferente e aquilo que é diferente de uma pessoa (MBEMBE, 2018c, p. 16). Dessa forma, essa pedagogia torna aparente uma gradação entre luzes e sombras do que pode ser considerado humano e sub-humano, conforme aponta Mbembe (2018a) ao tratar do corpo negro como um corpo racializado e escravizado que se transforma em um corpo de extração do qual se deseja retirar o máximo de produtividade. Assim, na prática de uma pedagogia assimilatória, não há interesse no reconhecimento do outro, mas sim na redundante afirmação do mesmo. Isso ocorre em uma reiteração constante de um suposto modelo universal de humanidade, que acaba por se enquadrar em critérios extremamente restritivos.

Neste sentido, para ser reconhecido enquanto pessoa, parece necessário um investimento descomunal na simulação ou fabricação da aparência, com o intuito de adquirir uma roupagem adequada ao processo

civilizatório euro-ocidental. Um dos modelos possíveis para tal roupagem seria, de forma genérica, aquela que pode ser lida como a do indivíduo branco, cristão, heterossexual, trabalhador e governado pela razão (MBEMBE, 2018a). Por meio da religião cristã e da razão técnico-científica, vários artifícios foram criados como justificativa para a submissão de outros povos que estavam fora das jurisdições dos estados-nação europeus, territórios que se constituíram ao longo do período colonial. Nesta perspectiva, há um princípio de guerra permanente que ronda a ordenação colonial (FOUCAULT, 2005; MBEMBE, 2018a, 2018b), em que o inimigo é reconhecido por sua aparência, por sua localização e/ou origem geográfica e por suas diferenças étnicas julgadas moralmente como inferiores. Este combate ao inimigo em potencial é efetivado em práticas genocidas, mas também por meio de técnicas assimilatórias instituídas através de uma certa educação efetuada dentro da lógica do enclausuramento (a sala de aula seria uma espécie de clausura em uma acepção religiosa) e do confinamento (a sala de aula se apresentaria em uma perspectiva de controle), a fim de evitar distrações e contaminações provenientes dos ambientes externos.

Desse modo, essas lógicas de clausura e controle promovem uma política pedagógica que utiliza mecanismos de segregação como meio de assimilação dos padrões instituídos socialmente. Para aqueles que o enquadramento aos parâmetros do marco civilizatório propagado pela instituição escolar torna-se muito dificultoso, resta a exclusão e a tentativa de ser re-assimilado mais adiante em condições precárias de trabalho e/ou em projetos educacionais especiais como o Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos (Cieja), instituição em que atuo como professora performer e pesquisadora junto ao Coletivo Parabelo², no contexto da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo.

Conforme pretendo expor brevemente ao longo desse artigo, a pedagogia da assimilação não se resume a técnicas disciplinares e de controle no âmbito do confinamento, mas abrange outras práticas segregacionistas relacionadas à defesa da meritocracia, da ideia de passabilidade, da razão

² Para mais informações sobre o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Parabelo, acesse: <https://www.coletivoparabelo.com/>. Acesso em: 16 maio 2022.

logocêntrica e da concepção de “boa aparência”. Em relação a este último aspecto, pretendo delinear a ideia de aparência a partir de parâmetros instituídos por práticas eugenistas, desenvolvidas entre os séculos XVIII e XIX, por meio da diferenciação e hierarquização das raças, que acabam por englobar tanto a possibilidade do genocídio quanto a da educação como técnica de assimilação.

A partir da concepção de biopoder proposta por Michel Foucault (2005), é possível compreender, por exemplo, as motivações para cunhar o substantivo “negro”, que carrega a ideia de um modelo de sujeito racializado, determinado por uma série de categorizações e fabulações desumanizantes provenientes de uma lógica colonial (MBEMBE, 2018a). Desse modo, questões como “quem é ele? Como o reconhecemos? O que o diferencia de nós? Poderá ele tornar-se nosso semelhante? Como o governar e para que fins?” são fundadoras do que Mbembe designa como razão negra, a qual foi erigida através de

[...] um conjunto de discursos como de práticas – um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática”. (MBEMBE, 2018a, p. 61)

Esse conjunto de práticas discursivas é denominado pelo autor como “consciência ocidental do negro” em uma cisão criada entre um suposto **nós** e **eles** (como ocorre na relação colonial entre senhores e escravizados), para estabelecer uma verdade em torno da existência do negro como o mais inferior dos seres – o sub-humano, corpo de extração (MBEMBE, 2018a). É a partir de um pensamento em processo a respeito da concepção dessa consciência ocidental do negro, propagada por uma pedagogia da assimilação, que será exposto um dos aspectos que compõem esta pedagogia, que nomeamos a partir do pensamento da teórica da educação Inés Dussel (2005) como **regime das aparências escolares**. Ao apresentar essa perspectiva de educação, almejo expor cortes, lesões e traumas por meio de alguns fragmentos dos escritos sombra³ prove-

³ Esta designação foi proposta durante a pesquisa de doutorado, com o intuito de enfati-

nientes da experiência da aula performática duracional *Treze dias* (2016), criada pelo Coletivo Parabelo, coletivo artístico do qual faço parte juntamente com Bárbara Kanashiro e Diego Marques, que investiga as relações entre corpo, performance, cidade e educação ao instaurar, neste caso, um processo de criação com a comunidade escolar do Cieja Ermelino Matarazzo.

O que deve aparecer e o que deve desaparecer no ambiente escolar

Quando o português chegou
debaixo de uma bruta chuva
vestiu o índio
que pena!
fosse uma manhã de sol,
o índio tinha despido
o português.

Oswald de Andrade, *Erro de Português*

Apesar de não fazer menção ao lado mais escuro da modernidade, provavelmente por conta de sua origem francesa, o filósofo Gilles Lipovetsky considera a moda como característica da ânsia moderna pelo “novo”, ou, talvez, uma aparência de novo, representada pela velocidade crescente da variação na composição dos trajes a partir do século XIII em contextos como França, Itália, Inglaterra e, após o século XIX, Estados Unidos. Para o filósofo, o processo de instauração do que denomina “império da moda” é responsável por “remodelar a sociedade inteira à sua imagem” (LIPOVETSKY, 2009, p. 13). O autor localiza o momento de apogeu deste império na passagem do século XIX para o século XX com o surgimento da Alta Costura, responsável pela configuração de uma indústria da moda. A partir destas considerações feitas por Lipovetsky, podemos cogitar a respeito de qual teria sido o “combustível” gerador da velocidade desse império que adquiriu escala industrial, senão um longo processo de colonização de “novos mundos”

zar diferentes perspectivas assumidas no decorrer da escrita da tese em uma abordagem autoetnográfica performativa. No caso dos escritos sombra, a ênfase está em expor deslocamentos relativos à profecia da passabilidade como regime moderador da mobilidade social, estabelecendo um paralelo com a concepção de regime das aparências escolares (RACHEL, 2019).

Se considerarmos esta capacidade da moda para remodelar sociedades, é possível afirmar que até as minúcias de nosso cotidiano são responsáveis pela manutenção de certas relações de poder, assimiladas, inclusive, pelo modo como nos vestimos. Por este viés, os usos e significações da indumentária, mais especificamente e a configuração dos modos de existência, de forma geral, se inscrevem nas regulações impostas por uma colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), proveniente de um imaginário de conquista e poder que se propagou pelas Américas. No processo de assimilação de tal imaginário, mesmo se considerarmos especificamente os aspectos relativos à indumentária, é possível acompanhar o apagamento gradativo de um modo de existência que é progressivamente substituído por outro.

No decorrer dessas transformações, é possível identificar imposições de perspectivas de gênero e sexualidade quando a indumentária é utilizada como forma de distinção entre masculino e feminino a partir de um padrão heteronormativo, além de possibilitar a distinção de classe e de funções de poder, ao lermos a indumentária como um marcador de condições econômicas e de autoridade. A indumentária pode, ainda, identificar modos de configuração da subjetividade, ao promover enquadramentos da personalidade e das “preferências” pessoais associadas e cooptadas por uma lógica de mercado, interessada no comércio de estilos de vida *prêt-à-porter*⁴. Este caráter de modernidade/colonialidade produzido e incorporado pela indumentária se constitui em um processo naturalizado, por exemplo, no discurso das tendências da moda e das regras de etiqueta que normalizam o ato de se vestir conforme um padrão eurocêntrico, ao ponto de tornar-se habitual nas mais diversas regiões. Reproduzimos estas tendências, muitas vezes, como algo rotineiro, sem grandes questionamentos, a despeito das inúmeras violências vinculadas a este processo que escamoteia a colonialidade do poder.

Dessa maneira, a ação cotidiana de escolher e vestir uma roupa, de caráter aparentemente individual, está relacionada a diversos aspectos sociais

4 Em referência à concepção de “identidades *prêt-à-porter*” proposta pela psicanalista brasileira Suely Rolnik (1997) que, de forma sucinta, corresponde aos estilos de vida difundidos e comercializados em um contexto de modernidade globalizada. A designação *prêt-à-porter* corresponde ao surgimento de modelos de trajes prontos para vestir com o auge do processo de democratização do “império da moda”, vinculado ao final da segunda guerra e à ebulição dos movimentos sociais da década de 1960.

intrínsecos ao modo como esta roupa é confeccionada, comercializada e utilizada de acordo com parâmetros instituídos pela modernidade/colonialidade. Assim, a escolha de uma forma de se vestir está relacionada à aceitação de acordos tácitos que podem ser assimilados em busca da promessa de assimilação em diferentes esferas sociais, como é o caso da escola. Neste ambiente, pode-se notar em um viés histórico a preocupação com a aparência indissociável de concepções educacionais higienistas e eugenistas propagadas pela supervalorização do asseio enquanto sinônimo de pureza e moralidade, assim como da escolha de determinadas modelagens, cores, tecidos e calçados como símbolos de austeridade e autoridade. A reprodução de concepções higienistas e eugenistas que se popularizaram no contexto brasileiro na passagem do século XIX para o século XX abrange desde políticas de branqueamento da população a conteúdos de materiais didáticos, com o intuito de formar o cidadão ideal, “Civilizado, Belo e Saudável”, que deve resistir e combater “a propalada ameaça de degenerescência provocada, entre outros fatores, pela ‘miséria’, entendida como pobreza material” (DIWAN, 2015, p. 141). Neste âmbito, a adoção de uniformes escolares, por exemplo, evidencia um dos mecanismos de controle do que deve aparecer e do que deve desaparecer na instituição escolar.

Assim, o regime das aparências escolares se institui enquanto meio de uniformização e homogeneização dos corpos presentes na escola. Dessa forma, é possível estabelecer um paralelo entre o processo de democratização do acesso à escola no Brasil, desde meados do século XX, com a difusão do hábito de usar calçados enquanto sinônimo de civilidade e humanização. Neste movimento histórico de democratização do acesso à escola, que deixou profundas marcas de exclusão, é possível observar os contornos da sombra das desigualdades serem aparentemente apagados pela força da lei. Conforme os calçados de couro envernizado, artigo mais caro que compunha o uniforme escolar das classes mais abastadas, foi progressivamente sendo substituído pelos calçados de lona, a partir dos anos 1960, as classes pobres começaram a frequentar majoritariamente as escolas públicas. Tal modificação na qualidade de produção dos calçados escolares pode expressar uma tentativa de escamotear as profundas desigualdades sociais produzidas historicamente e reproduzidas por meio do regime das aparências escolares.

Desse modo, a escolarização enquanto difusão de heranças coloniais como o hábito de usar calçados, pode evidenciar uma mudança nas normas de distinção social, que só foi possível após a abolição da escravatura, se considerarmos que uma das formas de diferenciar corpos racializados livres de corpos racializados escravizados era a presença ou ausência de calçados em suas indumentárias. Ao mesmo tempo, são mantidas as distinções sociais, que passam a ser atreladas a outros fatores, como a diferença na qualidade de materiais e modelos de calçados de acordo com o poder aquisitivo e o pertencimento às classes sociais mais abastadas, vinculadas à manutenção dos privilégios da branquitude ou menos abastadas, vinculadas à permanência dos corpos racializados nas sombras da inferiorização.

Assim, ao considerar a indumentária como parte inerente à constituição de um regime das aparências escolares, o Coletivo Parabelo criou a aula performática duracional *Treze dias*. A partir do que compreendemos como *pacto performativo*, que reconfigura acordos instituídos e naturalizados ao longo do tempo, para compor outros enunciados em um fazer-dizer do corpo que instabiliza as relações sócio-histórico-culturais por meio do acionamento de perguntas como: “o que aconteceria se...?” (CAMNITZER, 2016, p. 123, tradução nossa), emerge uma aula performática. Desse modo, em *Treze dias* o pacto performativo foi estabelecido a princípio comigo, quando a escolha das roupas, dos tecidos, cores, cortes e caimento deixaram de ser uma parte automatizada de minha rotina diária de preparação para o trabalho como professora de Arte da rede municipal de ensino de São Paulo. A ação rotineira se reconfigurou como uma crítica ao regime das aparências escolares na e pela formulação de uma pergunta: o que aconteceria se uma professora de Arte racializada e generificada decidisse comparecer à escola desprovida de calçados e trajando roupas em tecidos delicados e modelagens elegantes, sempre com a mesma paleta de cores, por tempo indeterminado? Esta questão tornou-se o mote para que a aula performática duracional *Treze dias* acontecesse, se constituindo em um pacto performativo que, a princípio, poderia ser lido como uma experiência de cunho pessoal, entretanto, não podemos esquecer a máxima feminista que afirma: “o pessoal é político”⁵ e, portanto, não

5 Máxima propagada pelo movimento feminista estadunidense a partir da década de 1960, apresentada no texto de Carol Hanisch, disponível em: <https://bit.ly/3QOdxsc>. Acesso em: 16 maio 2022.

está apartado da coletividade. Por meio dessa perspectiva, o pacto performativo se estende aos mais diversos âmbitos que uma aula performática e suas reverberações puderem alcançar, na medida em que corpos co-presentes compactuam performativamente as instabilizações das relações sócio-históricoculturais no fluxo de trocas acionados no espaço tempo de uma aula.

Para compor esta aula performática pensamos a repetição de uma certa modelagem e de uma paleta de cores para a indumentária que usaria em minha rotina escolar, que estava diretamente relacionada a questões de raça, gênero, sexualidade e classe naturalizadas pelo regime das aparências escolares. Então, as modelagens procuravam problematizar o convencional no contexto das roupas de trabalho na moda feminina, utilizando tons terrosos como forma de evocar as tonalidades de pele por meio do efeito *nude*, isto é, a ilusão de nudez gerada pela combinação de cores similares às diversas tonalidades de pele. Tal tendência, em ascensão no momento, generalizou o uso dessas tonalidades entre o marrom e o bege, inclusive em maquiagens e esmaltes, que emprestam um ar de naturalidade ao visual artificialmente construído, como novos sinônimos de elegância e de autoridade austera ao incorporar tonalidades historicamente presentes em certos modelos de uniformes militares e escolares.

Nesse sentido, é importante observar os modos como esta tendência da moda deixa à sombra as discussões em torno do preconceito racial que utiliza como um de seus critérios de discriminação as tonalidades de pele mais retintas, ao produzir um discurso de aparente preocupação em reproduzir os variados tons de pele, para atingir um nicho de mercado antes invisibilizado. Em meio a esse discurso supostamente democrático, se escondem as sombras que podem remeter a um período escravocrata, no qual a caracterização da indumentária usada pelos negros escravizados em países como o Brasil exibia as tonalidades do algodão cru e de trapos improvisados para cobrir os corpos que, em grande parte, não tinham condições de tingir suas vestes. A escolha por essas cores poderia ser uma maneira de presentificar as sombras ocultadas pela função apaziguadora da moda em uma sociedade estruturada pelo racismo, junto à escolha por permanecer descalça no decorrer de todo o período letivo, inclusive nos trajetos realizados entre casa-escola-casa, ao experimentar outros sentidos relacionados às nossas práticas

cotidianas. Dessa forma, nos colocamos em situação, ao compactuarmos, em uma aula performática duracional, com a problematização das regulações impostas por um regime das aparências escolares.

Para compor esse visual, passei a frequentar lojas que não tinha o costume de frequentar, em que as atendentes às vezes pareciam incomodadas pelo fato de só me interessar por uma determinada tonalidade de roupa, apesar de oferecerem outras opções com o argumento de que “essa cor também combina com você”. Foi necessário um investimento financeiro distante das condições salariais oferecidas a uma professora da rede municipal de ensino paulistana. Além de frequentar as lojas dedicadas à comercialização dos chamados trajes sociais, também passei a observar os modos de vestir de intelectuais negras que se tornaram figuras com certa representatividade na mídia, como é o caso de Angela Davis. No decorrer desse processo, tive que lidar com o desconforto de usar roupas que não estava acostumada e adequar minha movimentação às restrições provenientes da modelagem e da delicadeza dos tecidos. Esse processo ocorreu junto a toda uma modificação em minha rotina, ao precisar acordar mais cedo para dar conta de um ritual de arrumação que envolve passar roupa, combinar peças e acessórios, manter os cabelos hidratados, com os cachos definidos.

A experimentação desta aula performática duracional também se configurou como uma autocrítica ao processo de assimilação, ao qual me submeti na tentativa de conquistar determinado *status* social e uma passabilidade como branca para adquirir certa autoridade como professora. Desse modo, esta aula performática também se constituiu em um importante exercício de percepção dos desdobramentos de um processo assimilatório, no qual acredita-se que um cargo pode se sobrepor à pessoa, neste caso, eu mesma, como uma espécie de redenção relacionada à condição de inferioridade de uma mulher negra na sociedade brasileira. Por esta lógica, a redenção poderia ser conferida ao instituir-me como servidora pública, representante direta de uma entidade governamental. Apesar disso, para uma mulher negra, tal sobreposição entre cargo e pessoa parece remeter mais à historicidade da palavra “servidão” do que propriamente a uma redenção ao assumir um cargo de serviço público em uma sociedade estruturada pelo racismo, como é o caso da sociedade brasileira (ALMEIDA, 2018).

Apresento, então, alguns fragmentos dos escritos sombra provenientes da experiência com a aula performática duracional *Treze dias*, que possibilitou que as sombras projetadas pelo que temos chamado de pedagogia da assimilação deixassem de ser um resíduo ou recalque para apresentarem o não dito e o interdito pela primazia das luzes, isto é, a primazia de uma concepção de mundo eurocentrada. Outra entrada possível para estes escritos seria a de um exercício arqueológico de si, conforme propõe Michel Foucault (2005), em que se promove o reconhecimento de uma atitude moderna no trânsito entre uma história pessoal de assimilação e um processo histórico de colonização para “procurar entender como a atitude de modernidade, desde que se formou, pôs-se em luta com as atitudes de ‘contramodernidade’” (FOUCAULT, 2005, p. 342). Por esta perspectiva, estes escritos sombra aparecem desaparecendo a medida em que os pés tocam terrenos aparentemente conhecidos, mas que se dão a desconhecer e reconhecer quando nos permitimos escavar pequenas profundidades.

Quando os pés tocam o chão: fragmentos dos escritos sombra em *Treze dias*⁶

O andar não nega a origem se os sapatos renegam os pés que os calçam.
[...] é no andar que o passado se revela.
Sevcenko, *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*

Sair de casa descalça com um ar de sobriedade. O dia amanhece com tímidos raios de sol. Final de inverno. Parecia estar constantemente esquecendo algo.

Por mais que se tente seguir o itinerário, imprevistos são inevitáveis: hoje havia usuário na linha. Entrar na linha, neste caso, é desestabilizar o curso rotineiro do funcionamento de um transporte público que atende a milhares de pessoas na rotina que leva de uma clausura à outra. O ideal é que essa rotina se configure em um fluxo contínuo. Como se todos nós andássemos sobre

6 Os escritos sombra referentes à aula performática duracional *Treze dias* foram organizados originalmente em forma de diário (RACHEL, 2019), no entanto, neste artigo, optamos por unir fragmentos deste diário em uma perspectiva não cronológica, a despeito da referência a um tempo determinado pelo próprio título da aula performática.

trilhos sem necessidade de muito esforço, pois já dominamos a eletricidade. Diante deste ideal, quando há pausa, mesmo que signifique a morte de um indivíduo que em um momento de desespero atravessa o fluxo, surge uma certa irritação. Esta irritação começa quase imperceptível, como um pé que bate repetidamente no chão. Aos poucos, a energia começa a extravasar por meio de resmungos e reclamações em um crescendo. A pressa de chegar é maior que a vida que atravessara a linha. Anônima entre milhares de usuários.

Enquanto seguia descalça a caminho da escola, pensava em como conseguia prosseguir sem atravessar aquela linha. Os pés em contato direto com o chão percebiam passados ainda presentes. Era preciso recordar sempre que só havia chegado até ali por conta do esforço extenuante e inimaginável de minhas mães e meus pais que, durante tanto tempo, caminharam e ainda caminham descalços nesse mundo. As paternidades e maternidades que se amalgamaram ao chão. Estes ossos, ventres e sangue responsáveis por erguer das camadas e camadas de terra edifícios para as mais variadas funções, pavimentar os caminhos que pouco a pouco se constituíram em itinerários, transportar da maneira mais retilínea e direta possível corpos mercadorias. Urbanizar. Trens, carros, ônibus, metrô, helicópteros, aviões. Quem andava a pé? Quem andava descalço?

Estas questões reverberavam a cada contato entre pé e chão. Era preciso recordar sempre das impossibilidades de galgar posições como a que me encontro: servidora pública da cidade de São Paulo, autointitulada professora performer e pesquisadora. Rememorar as realidades de minhas maternidades e paternidades violentadas e sequestradas, para realizar trabalhos forçados em terras desconhecidas. Maternidades e paternidades entendidas aqui como outros eus, compostos pela ideia de ancestralidade, que se espraia até aqueles e aquelas que sequer chegaram a botar os pés nesta terra.

Quem andava a pé? Quem andava descalço? Os comedores de terra. Outros eus que, em algum momento de existência ausente, imaginaram para si uma possibilidade de libertação diante do terror de ter a vida expropriada para a construção de cidades e cidades e cidades as quais jamais poderiam usufruir como pessoas, ou, ainda, como cidadãos, aqueles que possuem o direito à cidade. Tocar o chão com os pés descalços ao percorrer quilômetros durante um dia de trabalho, também conhecido como dia útil, dia letivo entre

os bairros do Belém e Ermelino Matarazzo, trouxe à tona a náusea vertiginosa, proveniente da velocidade de transformação de uma antiga e esquecida vila de passagem, no período colonial, para um exemplo de metrópole moderna brasileira, chamada São Paulo. Uma cidade que ainda carrega em suas entranhas asfaltadas “a humanidade” do escravizado.

Para Mbembe (2018b, p. 27), tal “humanidade aparece como uma sombra personificada.” Para o autor, a condição de escravidão no contexto das *plantations*, similar à das plantações de café que alimentaram os “tempos áureos” da passagem do Brasil Império para o Brasil República e geraram a São Paulo provinciana e cosmopolita arrendada pelos barões do café e a São Paulo metrópole globalizada, dois séculos depois, na qual caminha descalça, é um exemplo de necropolítica. A política que avança para os domínios da morte, neste caso, gera morte em vida. Mbembe afirma que “a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político”, tal perda “equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social” (MBEMBE, 2018b, p. 27). A morte social, para o autor, significa não estar mais enquadrado na categoria humana, significa tornar-se a personificação de uma sombra.

Enquanto caminhava descalça em direção à escola, não conseguia deixar de lembrar dessas perdas que compõem um passado ainda presente em minha permanência nesta cidade. Durante o prolongado contato entre meus pés e o chão, começava a cogitar que a permanência descalça não é garantia de cidadania, já a permanência calçada, devidamente empregada, assimilada pelas instituições sociais, como a escola, deveria ser garantia de cidadania, mas, ser tratada como pessoa, como alguém que tem direito à cidade e, portanto, direito de exercer a plena cidadania, apresenta restrições vinculadas a este passado, que permanece presente e me aproxima da personificação de uma sombra. Um passado presente que permanece escamoteado pelas luzes do progresso, que ofuscam ao invés de fazer ver. Para conseguir enxergar as sombras projetadas por estas luzes e reconhecer o que se quer apagar pela força do progresso, é necessário promover pequenos mergulhos no oceano da memória.

Quando pisei no chão da sala de aula, recoberto por azulejos, os estudantes olharam em direção aos meus pés incrédulos. “Descalça de

novo? Nesse frio, professora! Não faça isso, vai pegar uma friagem...”, Ana balançava a cabeça em sinal de indignação. Na hora do intervalo a professora Tereza⁷ me deu um par de meias pretas, com a recomendação de que eram feitas de um tecido grosso e resistente. “A cor preta disfarça a sujeira, não vai ter tanto problema de andar com as meias pela escola. Só precisa ter cuidado para não escorregar”. Agradei o presente e guardei em meu armário, na sala dos professores. Ao término do intervalo, no caminho de volta para a sala de aula, Suzana, uma funcionária que estava na secretaria, me observava passar. A princípio, sem comentar nada. Repentinamente, verbalizou um pensamento em voz alta: “Eu não sei por que você está descalça... Quando estou em casa e quero ter mais pique pra fazer as coisas eu fico descalça. Parece que dá mais energia”. Aproximou-se, debruçando sobre o balcão de atendimento que nos separava: “Eu acho que você está experimentando uma transformação no modo de se vestir, mas o porquê eu não sei. Essas cores te deixam mais séria”. Suzana era a inspetora responsável por controlar a entrada e saída dos estudantes e suas movimentações no espaço interno do prédio escolar, durante o período da manhã. Uma de suas ações também era a de verificar se as roupas das estudantes que performam o gênero feminino estavam de acordo com o regime das aparências escolares. O olhar de Suzana estava acostumado a discriminar o que pode ou não aparecer no ambiente escolar. Desse olhar, parecia emergir uma certa preocupação com os limites daquela aula performática. “Se essa moda pega...”. Nas reticências, residiam as incertezas diante do que poderia acontecer em relação ao regime das aparências escolares.

Ao longo dos dias, era interessante notar que havia uma divisão de opiniões entre professores e funcionários. Alguns lamentavam a mudança na minha aparência, dizendo que meu novo estilo era muito austero e que as roupas estampadas e coloridas me caíam bem, enquanto outros demonstravam espanto em relação à minha nova aparência, principalmente ao perceberem que ainda estava descalça. Neste dia, após o período de aula, no horário reservado para formação de professores e planejamento das ações

⁷ Os nomes atribuídos aos integrantes da comunidade escolar do Cieja Ermelino Matarazzo que participaram da aula performática duracional *Treze dias* são fictícios, a fim de evitar qualquer tipo de exposição ao constrangimento.

escolares, que na prefeitura de São Paulo é nomeado como horário de Projeto Especial de Ação (PEA) e horário coletivo, era perceptível um certo constrangimento. Como sentávamos em círculo, em um espaço reduzido da sala de informática, cercados pelas bancadas onde ficavam os computadores, não era possível esconder o fato de estar descalça. Os olhares pareciam promover um desconfortável movimento de atração e repulsa, no instante em que atingiam o solo na direção onde estavam meus pés, desviavam rápido tomando um rumo qualquer. Aparentemente, para manter uma atitude de normalidade, uma professora exclamou: “Nossa! Toda arrumada hein!” Uma das coordenadoras, que estava sentada à minha frente, aproveitou o ensejo para fingir uma certa descontração: “Adorei seu lenço!” Em uma tentativa de escapar definitivamente daquela zona de desconforto, parecia não haver outra solução, senão seguir a pauta planejada. O que prevalecia naquele contexto era o interdito e o não dito, talvez pelo receio de não conseguir encontrar uma explicação que se enquadrasse no parâmetro da racionalidade técnica-instrumental, com o intuito de encaixar cada peça em seu devido lugar; talvez pela iminência de uma aproximação perigosa daquilo que pode ser considerado anormalidade e loucura. Assim, a reunião seguiu seu curso, como se todos à minha volta estivessem constantemente pisando em ovos. A dissimulação parecia garantir, até certo ponto, que os questionamentos e conflitos não viessem à tona.

O término da reunião eclodiu numa profusão de vozes que pareciam estar estranguladas. Uma dispersão generalizada. Um grande alívio. Já na sala dos professores, enquanto arrumava meu material e aproveitava o pequeno intervalo que antecedia o próximo turno de aulas para comer um lanche, começou uma conversa sobre tendências da moda e cuidados com a aparência. De repente, virei o foco da conversa. “Essa calça é bem retrô, lembra as roupas que eu usava na década de 1970. Com esse cabelo então...”, dizia Alcides em tom nostálgico, um funcionário da secretaria, que estava de passagem em direção à cozinha. Suzana, que estava por ali tomando café, pareceu incomodada com a lembrança: “Eu não usava esse cabelo não! A minha mãe passava um produto e ferro na carapinha de todo mundo na vila, pra ficar tudo esticadinho”. Amanda, uma funcionária da limpeza, acompanhava os comentários sentada à mesa da cozinha, que fica ao lado da sala dos

professores, falou como se estivesse pensando em voz alta: “Antigamente, as pessoas tinham um cuidado maior com as roupas. Hoje, lava de qualquer jeito, joga tudo na máquina... Roupa branca tinha que botar pra quarar. Lavava com anil. Lembra, Neusa?”

Conforme aqueles diálogos iam ganhando forma, também se formava uma avaliação da minha aparência, ao expor juízos de gosto baseados em valores que transitavam entre visões estereotipadas do negro e um certo ideal de beleza. Apesar dos comentários em torno da minha aparência não serem propriamente uma novidade, tanto no ambiente escolar quanto fora deste, momentos como aquele evidenciavam o nível de atenção dispendido para atualizar o regime das aparências instituído, principalmente em relação aos corpos racializados que performam o gênero feminino. O rigor investido neste controle demonstra que o nível de aceitação de certos corpos está atrelado ao modo como eles aparecem socialmente. Por esta lógica, um corpo racializado está sob avaliação constante, exposto a um comércio de olhares (MBEMBE, 2018a), que lhe atribuem valor conforme sua capacidade de atender a determinados padrões. Este comércio de olhares é parte de uma economia das sombras que ganhou forma a partir das relações coloniais, responsáveis pela fabricação do negro enquanto coisa. Um duplo constituído entre objetificação e espectro projetado pelas luzes da modernidade, que garante a supervalorização do branco, se configura como ideal a ser alcançado. Dessa forma, a aparição do negro produz uma espécie de cegueira na qual:

Ver não é a mesma coisa que olhar. Pode-se olhar sem ver. E não há a garantia de que o que se vê seja efetivamente aquilo que é. Olhar e ver têm em comum solicitar o juízo, encerrar o que se vê ou o que não se vê em inextricáveis redes de sentido – as tramas de uma história. (MBEMBE, 2018a, p. 199)

Na condição descalça, este comércio de olhares incidia com mais força sobre mim. Não era possível recorrer a disfarces e subterfúgios, o meu esquema corporal se escancarava definitivamente em um esquema histórico-racial (FANON, 2008) delimitado pela epiderme, que se confundia em meio aos tecidos, tramas que recobriam o corpo sombra. No decorrer desta aula performática, as tramas de uma história constantemente encobertas e apagadas

se tornavam mais nítidas. Conforme o contato entre pé e chão se adensava, me aproximava um pouco mais daquilo que estava relegado ao plano das sombras, então, me deparava com a possibilidade de recobrar certas memórias, percepções aparentemente perdidas, que são reabilitadas pela tatilidade dos pés. Assim, por breves instantes, em vez de estar sentada à mesa da cozinha da sala dos professores, roçava os pés em minha ancestralidade.

Pela experiência de meu pai, professor de Língua Portuguesa que quase foi pastor da Igreja Presbiteriana, uma figura referência na região em que morávamos, extremo da Zona Sul de São Paulo, aprendi que a educação é algo pelo qual deve se nutrir extremo zelo, imprescindível, segundo ele, pois a educação seria responsável por me salvar de quem eu sou: uma negra. Meu pai, o primogênito de cinco filhos que vingaram, de um casal do interior de Minas Gerais, avós que não tive oportunidade de conhecer, a não ser por um antigo retrato emoldurado na parede da casa de uma das minhas tias.

Meu pai também não teve oportunidade de conhecer seus avós, apenas por histórias que outros contavam. Histórias difíceis, aquelas que preferimos não recordar. Histórias que remetiam ao trabalho na lavoura e aos tempos da escravidão. Histórias dolorosas em um misto de emudecimento e revolta. Tramas sistematicamente apagadas, relegadas ao campo das sombras, como aquela que trazia à memória uma tia-avó, que encontrei apenas uma vez em minha infância, tia Diná. Ninguém sabia ao certo a sua idade, também não soube mais seu paradeiro, só lembro dela sentada em uma cadeira, pele retinta, lenço na cabeça, vestia uma camisa branca e uma saia vermelha cobrindo até o joelho, calçava chinelos azuis e conservava o olhar distante. Quando falava, sorria, tinha uma voz suave, de poucas palavras. Depois, meu pai me confidenciou que tia Diná trabalhara em troca de um teto e um prato de comida. Pronunciou de forma quase inaudível que tia Diná tinha sido uma escrava.

O que meu pai gostava de contar em alto e bom som, repetidas vezes, é que o primeiro ofício que aprendeu foi o de auxiliar de alfaiate, ajudando o próprio pai a fazer a barra de calças e pregar botões de camisa, que eu sempre imaginava como roupas de tecidos finos como puro linho e algodão. Estes tecidos precisavam ser muito bem cuidados para não se sujarem na poeira do chão de terra batida e no barro que meu pai poderia encontrar pelo

caminho, quando fazia a entrega das encomendas de bicicleta. Qualquer descuido lhe valeria uma surra. Contava que o mais difícil era transportar ternos, pois não poderiam ser dobrados em hipótese alguma. Então, ele ia se equilibrando como dava, em uma mão o cabide com o terno, na outra o guidão. Meu pai se orgulhava deste primeiro ofício, pois, além de lhe dar o sustento, ensinou-lhe a distinção no modo de se vestir. Nem o exagero de um luxo distante, nem o que ele classificava como maleitoso. Um modo de se vestir com simplicidade e discrição. Diante de um comércio de olhares, a qualidade dos tecidos, a modelagem dos trajes era uma das formas possíveis de se destacar e adquirir algum valor. Era uma forma de não permanecer completamente imerso no campo das sombras. Entre as tramas dessa história, meu pai percebeu que a distinção social do negro residia também no controle de um certo regime das aparências. Um cuidado com os tecidos, um cuidado com a sujeira e um extremo zelo pela educação poderiam nos aproximar de um ideal de civilidade.

Mais um dia, sair e retornar descalça. O céu permanece encoberto.

Na sala de aula, riso. O riso toma conta quando o estranhamento desloca os padrões cognitivos. Nesta manhã, Julia frequentava as aulas pela primeira vez, em uma turma de Módulo IV (equivalente ao 8º e 9º ano do ensino fundamental regular) no Cieja. Julia tinha se sentado bem próxima à porta e viu o momento exato em que entrei na sala. Certamente esperava olhar para a suposta professora e encontrar seus pés calçados. Quando a certeza não se confirmou diante de seus olhos, começou a rir desconcertada. Os estudantes que estavam distraídos voltaram a atenção para o foco do riso. Alguns se incomodaram com a reação e começou um burburinho, enquanto eu permanecia no limite entre o dentro e o fora da sala de aula. “Ficar descalça faz parte da performance dela,” Jussara, que estava sentada ao lado de Julia, explicou com um ar de seriedade que interrompeu o acesso de riso. “Per-for-ma-o-quê? Mas que diacho é isso?” “Ela é a professora de Arte,” Jussara respondeu, como se fosse uma informação óbvia. “Ah, tá!” Julia parecia fazer um grande esforço para conter o riso. A atenção da classe continuava no limiar entre o dentro e o fora da sala de aula. Uma tensão pairava.

Finalmente entrei na sala. Dei alguns passos e parei ao lado das estudantes que conversavam. “Por que você acha que faz parte da performance da professora de Arte dar aula descalça, Jussara?” “Ah... Porque ser professor

também é uma arte.” Jussara respondeu, com certa timidez. Então, direcionei a questão para a classe: “Vocês concordam que ser professor é uma arte?” Alguns responderam afirmativamente, outros ficaram em dúvida. Osvaldo, sentado no lado oposto da sala, próximo à janela, verbalizou o conflito: “Como assim, ser professor é uma arte?” “Eu também gostaria de saber. O que vocês acham?”, alguns esboçaram um riso. “Segura essa, malandro!” Josué, no meio da sala, bateu na carteira provocando o colega que estava numa atitude pensativa. “Sei lá, professora! Ser professor pode ser a arte de ter paciência, principalmente quando tem alunos assim na sala...”, Osvaldo devolveu a provocação a Josué, em tom de brincadeira. “Mas, o que a arte de ter paciência tem a ver com o fato de eu estar descalça?”, continuei em direção à mesa ao lado do quadro negro, onde deixei meu material.

A maioria dos estudantes acompanhava atentamente a minha movimentação entre as carteiras. Alguns mantinham o semblante fechado, talvez incomodados com aquelas perguntas. “Acho que isso não tem nada a ver!”, Monica, que estava sentada bem à minha frente, protestou, enquanto olhava em direção aos meus pés. “Tem a ver sim! Olha o tanto de paciência que a professora tem, pra conversar com todo mundo que vem falar com ela, porque tá sem sapato”. Lucia parecia estar se divertindo com a situação. Monica estava séria, pareceu não gostar de ter sido contrariada: “Todo professor tem que ter paciência, senão, não serve pra ser professor! Arte é organizar as coisas de um jeito diferente...”. “Então, você acha que ser professor é uma arte porque os professores podem organizar as coisas de um jeito diferente?”, queria que Monica expusesse sua ideia com mais detalhes. “É por aí... Ai, gente! Me ajuda...”. Marcos, que estava sentado ao seu lado, arriscou: “A professora tá fazendo é um teste de resistência!”. Maria, que estava visivelmente incomodada, disse, enquanto se levantava para sair da sala: “Pra mim, nada disso tem a ver com arte. Ser professor é ensinar! Arte é pintar um quadro, fazer um desenho...”. Saiu da sala. “Olha aí, professora... Falta de respeito...”, Jussara ficou indignada com a saída da colega. “Não falei que é um teste de resistência? Uma já desistiu...”, Marcos confirmava sua hipótese.

“Não é teste de resistência não! A professora tá provocando, tipo aquele artista que saiu de saia na rua... Como que ele chamava mesmo, professora?” Jussara estabeleceu uma relação com uma aula de performance que

havia ocorrido no semestre anterior. “É o Flávio de Carvalho. Alguém mais lembra das aulas sobre ele?”. Alguns acenaram afirmativamente, e Jussara descreveu suas impressões sobre o Traje Tropical ou Experiência Nº 3, realizada pelo artista. “Por que você acha que estou provocando tipo o Flávio de Carvalho?”. “Ah, professora...”, Jussara se esquivou. “Vocês não lembram o que o professor Augusto falou? Ela está descalça pra lembrar o povo antigo”. Rosilda, que estava sentada bem na frente da sala, se virou pra trás, confrontando os colegas. O professor que a estudante evocou naquele momento lecionava Ciências Humanas⁸: “Você lembra mais coisas sobre esse povo antigo, Rosilda?”. “Só lembro que era um povo que trabalhava, trabalhava e não ganhava dinheiro e nem podia usar sapato”. Josué levantou, desconsolado: “Parece a gente, que trabalha desde criança e não tem direito a nada! A escravidão não acabou não, professora...”

Na sala dos professores, durante o intervalo, formou-se um grupo de docentes ao meu redor que discutia minha condição, enquanto olhavam para os meus pés e comiam algum lanche, afinal, temos apenas 15 minutos de intervalo entre o término de um período e o início de outro. O professor Gilmar lançou a primeira provocação relacionada à minha insistência em permanecer descalça: “Durante muito tempo na história andamos descalços”. A provocação foi retrucada pelo professor Felipe, de Linguagens e Códigos, que parecia não aceitar justificativas tão diretas: “Mas hoje em dia não andamos mais!”. “Será?”, ponderou o professor Alex, de Ciências da Natureza. Alberto, outro professor da mesma área, que exibia uma preocupação reticente com aquele estado de coisas que se estendia por mais de uma semana, advertiu, enquanto se afastava do grupo: “Cuidado! Você pode ficar doente nessa brincadeira...”. Leila, uma estudante que passava em frente à sala dos professores, se aproximou do grupo e, ao avistar meus pés, constatou em tom de piada: “A condição de trabalho dos professores tá realmente preocupante...”. Os professores riram e começaram a dispersar. “Pois acho muito interessante essas ações, obrigam a gente a pensar.

⁸ No Cieja as aulas não são divididas em disciplinas e sim por áreas do conhecimento como Ciências Humanas, que une História e Geografia; Ciências da Natureza, que une Ciências e Matemática; e Linguagens e Códigos, que une Português e Língua Estrangeira; além das áreas de Arte, Informática e Educação Física.

Os alunos me perguntam toda hora sobre isso”, Mariana, uma professora do ciclo de alfabetização, insistiu na conversa.

Os sentidos que se formavam conforme se prolongava o contato entre pé e chão da escola, se desdobravam em múltiplas perspectivas que iam de concepções socioeconômicas, religiosas, pedagógicas, de hábitos e costumes até o estigma da escravidão, que ainda reverberava como uma ferida aberta em algumas percepções. Entre estas concepções, também é possível encontrar uma relação direta entre a profissão docente e o trabalho escravo, se recordarmos da origem do pedagogo: o escravo designado a acompanhar os estudos das crianças na Grécia Antiga, responsável por estabelecer o vínculo entre família e escola. A herança grega, vinculada a preceitos patriarcais, ainda hoje provoca grandes discussões em relação ao papel das professoras, principalmente da educação infantil e dos anos iniciais do ensino fundamental, para se compreender os limites entre as funções de cuidadora e educadora. No contexto brasileiro, esta herança do pedagogo escravo ganha outros contornos se, por exemplo, levarmos em conta a relação entre o trabalho docente nas primeiras etapas da educação, realizado eminentemente por mulheres e a função das amas de leite, mulheres negras escravizadas, responsáveis por cuidar dos filhos dos senhores.

Ao longo de 13 dias letivos, pude perceber que os calçados impunham um ritmo completamente estranho àquele que experimentava descalça – o ritmo de uma tecnologia que garantia segurança em relação ao contato entre pé e chão, o ritmo dos calçados. Em uma cidade como São Paulo, no trajeto entre Ermelino Matarazzo e Belém, quase retilíneo de tão planejado, meu costume pelo calçado desacelerava imperativamente o passo descalço. Parecia incrível, mas, pelos interditos da civilidade, nunca havia experimentado por tanto tempo as infundáveis texturas para os pés em contato com o chão. Apesar de ser um trajeto corriqueiro e aparentemente conhecido, a sola dos pés em contato com o solo evidenciava uma profusão de relações que consistiam em desafios gradativos à percepção acostuada a atentar apenas aos protocolos necessários para atingir o objetivo final: chegar ao trabalho e voltar para casa. Ao mesmo tempo em que submergia naquelas sensações aparentemente inéditas, surgia o alerta de insegurança que soava sob a constante identificação de pequenas tragédias possíveis: ferir, infectar, romper, torcer,

quebrar aqueles membros adaptados anos e anos a fio para pisar e suportar o peso da espécie humana, estivessem protegidos ou não.

No ritmo dos transportes públicos, percebia que a tecnologia que garante segurança em relação ao contato entre pé e chão aponta um processo evolutivo dos calçados. Tal processo parte de uma função exclusivamente protetora até a transformação do calçado em símbolo de *status* social, que promove o privilégio de pisar sobre corpos sombra sem perder a firmeza e a segurança. Este ritmo tecnológico dos calçados passou a marcar, então, distinções de poder, relações de força entre grupos oprimidos e opressores. Impunham um ritmo que não deveria ser descompassado pela mobilidade social de corpos sombra, que deveriam permanecer nos estratos inferiores das camadas sociais hierarquicamente instituídas. O ritmo tecnológico dos calçados necessitava ser contínuo, como se marcasse uma marcha constante rumo a um progresso que garante a permanência daqueles e daquelas que estão descalços, em uma relação de submissão àqueles e àquelas que precisam permanecer calçados, pela manutenção do poder e das posições garantidas na sociedade. Este poder configura uma cidadania soberana sobre os demais – sombras personificadas.

Durante os 13 dias letivos em que foi possível experimentar o contato permanente entre pé e chão, questionamentos em torno do hábito do calçado e a relação deste com o corpo racializado delinearão o que nomeamos, a partir do pensamento de Roger Bastide (1944), **complexo do calçado**. Mesmo que Bastide não tenha desenvolvido mais detalhadamente o que classificou como “complexo do sapato”⁹, ao analisar as mudanças nos hábitos dos afrodescendentes no Brasil após a abolição da escravidão em 1888, o autor traz um panorama de como, em pequenas ações do cotidiano, os negros buscavam afirmar sua dignidade diante dos brancos. No decorrer desse processo de modificação dos hábitos dos afrodescendentes, Bastide considera que, no Brasil, houve uma substituição de certa etiqueta de distinção racial por uma etiqueta de classe, pois um negro “bem-vestido” teria a possibilidade de escapar de certos constrangimentos no convívio com os brancos, por exemplo.

9 Escolhemos modificar a nomenclatura proposta originalmente por Bastide, para enfatizar a relação entre o hábito do calçado e a ação de calçar-se.

Para pensar a concepção de um complexo do calçado a partir de Bastide, precisamos levar em conta a simbologia relativa ao calçado enquanto distintivo social e marca de assimilação aos parâmetros civilizatórios euro-ocidentais. No caso da condição de ex-escravizados, o calçado guarda o paradoxo entre o aprisionamento dos pés e o fato de se constituir como marca de uma suposta liberdade – a possibilidade de ser assimilado à aparência de modernidade que procura negar as sombras da colonialidade. Nesse sentido, o complexo do calçado está relacionado ao que o autor denomina **cerimonial da polidez** (BASTIDE, 1944), ou seja, hábitos desenvolvidos por uma parcela dos negros, como uma espécie de “política da boa vizinhança” nas relações com os brancos, constituindo uma tentativa de incorporação à sociedade ao manter uma certa postura de subserviência, ao mesmo tempo em que investiam na assimilação de uma etiqueta burguesa. Daí advém a preocupação com o vestuário como uma das formas de questionar a equivalência entre negro e escravo, em uma supervalorização da aquisição de objetos como o calçado, que se constitui em uma marca da mudança de *status* social.

Assim, o complexo do calçado se delineia em uma dolorosa relação de acostumar os pés descalços a este artefato representativo de uma ascensão social calcada em valores burgueses, como símbolo da incorporação dos ideais da modernidade. Dessa forma, é possível inferir que este processo de suposta assimilação do negro na sociedade brasileira se configura como um modo de continuar a “reproduzir a obra da escravidão”, conforme palavras da artista brasileira Elisa Lucinda¹⁰. Pois os valores constituídos no período colonial parecem apenas ter ganhado outras roupagens, que formam camadas e camadas que recobrem as sombras de um inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018), que modela nossas práticas cotidianas ainda na atualidade.

No caso da aula performática duracional *Treze dias*, desobedecer a esta etiqueta que delineia o regime das aparências escolares ao insistir em trabalhar descalça evidenciou o elo e permanências entre passado e presente. Acionou, portanto, mecanismos disciplinares pela equipe gestora da escola como meio de limitar e delimitar o que pode ou não aparecer no ambiente escolar, principalmente quando se trata do corpo docente, isto é, um

¹⁰ Em referência à entrevista concedida durante o evento “Diálogos Ausentes”, promovido pelo Itaú Cultural em 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3bW4jeT>. Acesso em: 16 maio 2022.

representante da ordem institucional. As inquietações geradas pela inadequação do ato de permanecer descalça em local de trabalho geraram um dilema sobre o que deveria ser feito para garantir o retorno ao ordenamento do regime das aparências escolares. A cobrança por sentido foi recrudescendo em torno de questões como: um corpo que aparece dessa forma na escola estaria habilitado e em condições de exercer a função docente? A situação se tornou administrativamente insustentável, e a Lei nº 8.989/1979 (Estatuto do Funcionário Público) foi acionada, mais especificamente no que diz respeito ao inciso IX do art. 178, que trata dos deveres de um funcionário público: “Apresentar-se convenientemente trajado em serviço, ou com o uniforme determinado, quando for o caso.”

Dessa forma, um dos aspectos que se tornava aparente naquela zona de desconforto era o apego a uma perspectiva iluminista, esclarecedora e burocratizada de educação. Esta perspectiva era exposta pela cobrança por uma linha de raciocínio lógica, cartesiana, muito bem traçada em relação aos métodos e objetivos do trabalho pedagógico desenvolvido. Ao assumir esta perspectiva, parte da comunidade escolar atribuiu uma ausência de sentido ao fato de uma professora se apresentar reiteradamente descalça na escola. Pois, pelo viés de uma linha pedagógica tradicional/tecnicista, o que não faz sentido, isto é, o que não é passível de explicação lógica-racional, não deve fazer parte de uma instituição escolar, deve ser relegado ao plano das sombras.

Na contramão deste ideário, as pedagogias da performance estão interessadas justamente no que permanece no âmbito das sombras em uma aula tradicional/tecnicista, ao experimentar a materialidade do corpo, suas implicações sociais, políticas, históricas, filosóficas, artísticas e científicas; ao experimentar a performatividade do corpo como mobilização de saberes; ao forçar os limites do que seria aceitável no ambiente escolar. Diante da preocupação com o que poderia acontecer comigo em relação a minha integridade física, ao que poderia configurar um acidente de trabalho, a equipe gestora decidiu interromper a aula durante o décimo terceiro dia. No dia seguinte, estava calçada pela força da lei, contudo, a condição calçada não era mais algo dado, que se perdia em meio aos hábitos cotidianos delineados por um marco civilizatório. As sombras permaneceram ao encalço dos pés.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, S. L. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANDRADE, O. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BASTIDE, R. Estudos Afro-brasileiros: o cerimonial da polidez. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 48, p. 91-100, 1944.
- CAMNITZER, L. La enseñanza del arte como fraude. *In*: CERVETTO, R.; LÓPEZ, M. A. (org.). **Agítese antes de usar**: desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina. Buenos Aires: Malba, 2016. p. 117-128.
- CARNEIRO, S. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- DIWAN, Pietra. **Raça pura**: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2015.
- DUSSEL, I. Cuando las apariencias no engañan: una historia comparada de los uniformes escolares en Argentina y Estados Unidos (Siglos XIX-XX). **Pro-posições**, Campinas, v. 16, n. 1, p. 65-86, 2005.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.
- FOUCAULT, M. O que são as luzes? *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. v. 2, p. 334-351.
- LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MBEMBE, A. **A crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018b.
- MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. São Paulo: n-1 edições, 2018c.
- MIGNOLO, W. Colonialidade o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2017. DOI: 10.17666/329402/2017.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142.
- RACHEL, D. P. **Escrever é uma maneira de sangrar**: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer. 2019. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019.
- ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. *In*: LINS, D. (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 19-24.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada.

São Paulo: n-1 edições, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *In*: NOVAIS,

F. A. (dir.). **História da vida privada no Brasil República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-619.

Recebido em 01/06/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022





Políticas e desafios dos periódicos de artes cênicas no Brasil a partir da experiência da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*: Henrique Rochelle entrevista Gilberto Icle

Policies and challenges of performing arts journals in Brazil from the experience of Revista Brasileira de Estudos da Presença: Henrique Rochelle interviews Gilberto Icle

Políticas y desafíos de las revistas de artes escénicas en Brasil a partir de la experiencia de la Revista Brasileira de Estudos da Presença: Henrique Rochelle entrevista a Gilberto Icle

Henrique Rochelle
Gilberto Icle

Henrique Rochelle

Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágios de Pós-Doutoramento na Universidade de São Paulo (USP), onde foi Professor Colaborador do Departamento de Artes Cênicas. Mestrando em Economia e Política da Cultura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), crítico de dança e editor da Revista Sala Preta e do site Outra Dança.

Gilberto Icle

Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Bolsista de Produtividade 1D do CNPq. Ator e diretor do Grupo Usina do Trabalho do Ator. Editor-chefe da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.



Resumo

Em entrevista a Henrique Rochelle, membro do novo corpo editorial da *Revista Sala Preta*, Gilberto Icle, editor-chefe da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, discute a revista, sua história, seus processos e fluxo editorial, e as políticas e perspectivas da área de Artes quanto à publicação e editoração de periódicos acadêmicos. Destacam-se a observação do processo de formação da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, pensada a partir da consideração de critérios de indexadores internacionais; seu pioneirismo na publicação de artigos dentro de um fluxo de trabalho profissional; a atual estrutura de funcionamento e financiamento da revista; as etapas do fluxo editorial e sua assimilação pela comunidade acadêmica; o sistema de avaliação de periódicos, suas mudanças e impactos nas publicações; e, ainda, o caráter indutivo e performativo do papel das revistas acadêmicas em pesquisas da área.

Palavras-chave: Editoração, Periódicos, Qualis, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.

Abstract

In an interview with Henrique Rochelle, member of the new editorial board of *Revista Sala Preta*, Gilberto Icle, editor-in-chief of *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, discusses the journal, its history, processes and editorial flow, and the policies and perspectives of the Arts field regarding the publication and editing of academic journals. It highlights aspects of the journal's creation process, conceived based on international index criteria; its pioneering role in publishing articles within a professional workflow; the journal's current operational and funding structure; the stages of the editorial flow and its assimilation by the academic community; the evaluation system, its changes and impacts on publications; and the inductive and performative nature of the role academic journals play regarding research in Arts.

Keywords: Publishing, Journals, Qualis, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.

Resumen

En entrevista a Henrique Rochelle, miembro del nuevo equipo editorial de la *Revista Sala Preta*, Gilberto Icle, editor jefe de la *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, analiza la revista, su historia, sus procesos y flujo editorial, y las políticas y perspectivas para el área en cuanto a la publicación y edición de revistas académicas. La entrevista destaca aspectos del proceso de creación de la *Revista Brasileira de Estudos da Presença* partir de los criterios de indexadores internacionales; su papel pionero en la publicación de artículos dentro de un flujo de trabajo profesional; la estructura operativa y de financiación actual de la revista; las etapas del flujo editorial y su asimilación por la comunidad académica; el sistema de evaluación de revistas, sus cambios e impactos en las publicaciones; y también el carácter inductivo y performativo del papel que tienen las revistas académicas respecto a la investigación del área.

Palabras clave: Edición, Revistas, Qualis, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*.

Henrique Rochelle (HR) – A *Revista Brasileira de Estudos da Presença* é uma publicação trimestral da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que tem enorme reconhecimento, e a maior avaliação dentro da área de Artes Cênicas. Como ponto de partida para essa conversa, Gilberto, poderia contar sobre o surgimento da revista e a sua história profissional junto dela?

Gilberto Icle (GI) – A revista começou em 2011 e seu processo foi bem rápido. Eu já tinha experiência como editor, da época em que trabalhei na Fundação Municipal de Artes de Montenegro (Fundarte), logo depois de formado na Graduação. Trabalhei lá por 14 anos. Na minha gestão como diretor da fundação, tínhamos um jornal informativo, que transformei em uma revista acadêmica, ainda existente, e com uma boa classificação até hoje. Vindo para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a partir dessa experiência, fui convidado a ser editor associado da Revista Educação e Realidade (da Faculdade de Educação). Ali, passei pela transição do sistema de revistas em papel para as revistas online e acumulei muita experiência ao longo de oito anos, numa revista que recebia 800 artigos por ano, operando com uma grande equipe.

Em 2010, eu fiz uma pesquisa de pós-Doutorado na Universidade Paris 8. Esse era um momento em que a área das Artes Cênicas sentia a falta de revistas acadêmicas e, sobretudo, de um modelo de revista ligado à difusão de pesquisas originais. Já existiam várias revistas, porém, pautadas pelo modelo de livro, com editores funcionando como organizadores, muitas vezes operando por convites, sem avaliação por pares, sem revisão, e sem fluxo editorial. Propusemos, então, dois colegas, Celina Nunes de Alcântara (UFRGS) e Marcelo de Andrade Pereira (UFSM), e eu, a criação de uma revista mais profissional, organizada por uma lógica de comprometimento com o fluxo de uma revista científica. Com a experiência que carregava dos oito anos como editor associado na Educação e Realidade e minha experiência como autor e parecerista de diversas revistas, o processo foi relativamente fácil.

HR – E como funcionou esse início da revista? Como se criou a revista do zero, quais apoios estavam disponíveis e com o que vocês podiam contar?

GI – Nós organizamos os dois primeiros números a partir de convites a autores, enquanto também formávamos o Conselho Científico e lançávamos chamadas para artigos para o fluxo da revista. Outro componente que facilitou o momento inicial da *Presença* foi a estrutura da UFRGS, que já oferecia apoio para revistas, com um setor na Pró-reitora de Pesquisa cuidando dos periódicos, oferecendo treinamentos do sistema, disponibilizando bolsistas para fazerem a secretaria das revistas. O Programa de Pós-Graduação (PPG) Educação da UFRGS, no qual sou docente, também sempre ofereceu apoio financeiro, garantindo os pagamentos de revisores e dos serviços externos. Era um outro momento, um outro país, e os recursos não eram tão difíceis de acessar.

HR – A *Estudos da Presença* rapidamente se estabeleceu como uma publicação de referência da área. Como foi esse reconhecimento?

GI – Nós não pensávamos que o projeto teria uma receptividade tão boa, mas, quando os autores perceberam a organização da revista, passamos a receber grandes quantidades de submissões. Era também um momento em que a avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) dos programas de pós-Graduação criava uma pressão para a publicação de artigos. Quanto mais textos recebemos, maior a possibilidade de ser

seletivo e escolher bons textos para publicações. Em 2014, já colhíamos os frutos e os downloads dos artigos e citações da revista em trabalhos de diversos âmbitos já eram significativos. Nos anos seguintes, passamos à indexação da revista no SciELO, o que nos possibilitou participar do edital do Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CNPq) para revistas, garantindo, por diversos anos, a verba para manter o processo editorial.

HR – E como foi o impacto do estabelecimento de um fluxo editorial dentro de um sistema diferente daquilo que existia de comum no campo?

GI – Desde o início, nos propusemos a uma clareza frente ao escopo da revista, o que parecia faltar em outras revistas na quais publicávamos como autores. Nosso foco seria divulgação de artigos resultados de pesquisa original. É um pensamento alinhado com a ideia de periódico científico – da Capes, dos indexadores, mas também mundialmente popular. A ideia de que a revista é o primeiro veículo de divulgação dos resultados de uma pesquisa¹. A maioria das revistas de hoje tem variabilidade de formatos e propostas. É possível publicar artigos, mas também outros tipos de texto, como ensaios, críticas, entrevistas. A *Presença* se propunha a publicar pesquisas originais e, portanto, no formato de artigo, o que foi um processo trabalhoso. Não havia hábito na nossa área de recebimento de pareceres e observação dos problemas de fundo dos textos sendo submetidos. Com isso, recebemos um tanto de respostas negativas e a revista foi percebida como elitista, como seletiva, como se fosse organizada para poucos. E, no entanto, o desejo era justamente sair desse lugar, que está ligado ao formato livro, com o editor que organiza os textos estabelecendo convites – modelo de organização que era dominante no momento da criação da revista, mas que já não é mais tendência. Hoje, já há um número significativo de revistas de Artes Cênicas que realizam avaliação por pares, o que ajuda a qualificar a pesquisa da área.

Nesse sentido, a *Estudos da Presença* teve um pioneirismo no campo, porque muitos colegas passaram pelo processo editorial como autores e como pareceristas e, assim, o processo passou a inspirar outros colegas,

¹ A importância do formato artigo é motivo de debate, sobretudo em comparação com a publicação em formato livro. Gil (2022) apresenta referências desse debate, mantendo a observação de que há apontamentos do artigo como gênero central das publicações científicas desde 1990.

que também realizavam o trabalho como editores. Começamos a trocar experiências também por intermédio da organização dos fóruns de editores, como o fórum da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), mas também o Fórum de Editores de Artes, que congrega os editores de todas as áreas das Artes. Esses são espaços muito importantes para o contato e contaminação, nos quais ouvimos sobre as questões, fluxos e problemas de outras revistas.

HR – Atualmente, como funciona a estrutura da revista? Qual o tamanho da equipe, as funções e como se divide o trabalho dentro da revista?

GI – O trabalho de editoração é colossal, porque as equipes são muito reduzidas. Temos um editor-chefe, que sou eu, que acompanho todo o fluxo de trabalho, desde a realização das chamadas, a concepção do escopo da revista, passando pela chegada dos artigos submetidos, até a publicação e divulgação. Depois, temos editores associados, responsáveis pelo fluxo editorial e a tomada de decisão, que é o processo fundamental da editoração. Eu trabalho nessa função também, então, somos quatro editores associados aqui no Brasil, uma pra língua espanhola na Argentina, dois pra língua inglesa, sendo uma nos Estados Unidos e um na Inglaterra e uma pra língua francesa na França. Essas oito pessoas são responsáveis pelas decisões editoriais.

Nós temos um Conselho Científico que atua como parecerista, mas que aconselha e, também, faz sugestões de temas para novas chamadas e questões relevantes. Recorremos a uma extensa lista de pareceristas *ad hoc* convidados pontualmente para pareceres ao longo do ano. Depois, temos o pessoal técnico, com uma bolsista que realiza a secretaria da revista e contratos específicos para a revisão de língua portuguesa, para a diagramação, para a comparação das versões bilingues. Fora isso, ainda temos os tradutores e a empresa que faz a marcação XML, que é o trabalho técnico que culmina no envio dos artigos ao SciELO, indexador no qual ocorre a primeira aparição dos textos da revista.

HR – Financeiramente, como são os apoios que mantêm a revista funcionando?

GI – Desde que entramos no SciELO, em 2015/16, recebíamos todos os anos as verbas do edital do CNPq para periódicos, que tinha um tanto de

variabilidade nos recursos disponíveis, mas dava conta da manutenção da revista. Ganhamos novamente o edital agora em 2022, mas ficamos os dois últimos anos sem receber nada. Nessa ocasião, o PPG Educação da UFRGS sustentou a revista com recursos próprios, mas foi preciso fazer várias adaptações para esse novo momento. Entre elas, por exemplo, antes, recebíamos diretamente dos autores as versões traduzidas para o inglês e pagávamos por revisões bastante caras para garantir a qualidade dos textos em inglês, porém, como não temos mais o recurso para o pagamento dessa revisão, fizemos uma escolha de tradutores nativos do inglês, a partir da seleção realizada pelos nossos editores associados para língua inglesa. Assim, os autores precisam solicitar a tradução dos tradutores dessa lista, para garantirmos que o resultado final seja um artigo legível por leitores estrangeiros anglófonos. Fazemos essa publicação bilingue justamente para que as pesquisas se tornem acessíveis em mais países e para mais pesquisadores, mas, se o texto tem um entrave na tradução, ele deixa de ser considerado e usado por um leitor anglófono.

HR – As revistas acadêmicas passam a impressão de um segundo trabalho: são um desdobramento do trabalho de pessoas em funções acadêmicas, mas sem remuneração específica para isso. Existe remuneração nos trabalhos da revista, para além das empresas e serviços externos contratados?

GI – Não há salários na revista. Temos uma bolsista, que recebe bolsa por intermédio de um edital da Pró-Reitora de Pesquisa da UFRGS, num programa de apoio às revistas e, portanto, não é custeada pela verba da revista. Revistas de grandes associações, por exemplo, as da área da Saúde, às vezes, podem ter equipe assalariada, mas, na maioria dos casos e, notavelmente nas Artes, isso não se aplica.

HR – O que isso significa com relação à carga horária dos editores, que congregam carga de ensino na Graduação, na pós-Graduação, grupos de pesquisa, funções acadêmicas, para além da revista?²

GI – Em alguns períodos, metade do meu tempo na universidade é dedicado à revista. Em semestres de muitos encargos, por exemplo, na Graduação, é complicado, e o trabalho para a revista acaba se desenvolvendo no final de semana, à noite, nos horários em que não deveríamos estar trabalhando. O modelo de revistas universitárias do Brasil não é pensado pela profissionalização e independência. É um modelo de projeto individual e não de projeto institucional, por mais institucionalizada que uma revista possa ser, com todos os apoios que algumas universidades, como a UFRGS oferecem. Percebemos um tanto dessa disparidade dentro das trocas nos Fóruns de Editores. Há universidades que não dão suporte nem para o sistema eletrônico que alimenta as revistas, mas, mesmo quando há grandes apoios da universidade, o trabalho editorial continua como um projeto individual. E, com isso, existe um risco permanente de descontinuidade, porque o trabalho dos editores não é institucionalizado. É um pouco do que vimos no ano passado, quando a *Sala Preta* parou as atividades. Quando alguém ligado à revista por projeto individual não dá mais conta de manter essa atividade paralelamente às demais obrigações, a revista tem risco de fechar. Não há continuidade porque a função de editor não está institucionalizada.

Não há uma profissionalização dos editores, o que começa com a discussão da formação. Durante os estudos, num Doutorado, por exemplo, não se ensina a ser editor³. Antes, não se ensinava nem a ser autor, mas hoje isso se

2 Em carta aberta produzida durante o III Fórum Nacional de Editores de Periódicos da Área de Artes (FNEPA), em maio de 2021, os editores reunidos manifestam a importância da manutenção dos editais de financiamento para revistas, mas demandando também maior valorização no currículo Lattes de funções ligadas ao fluxo editorial, como editores associados, editor-chefe, avaliadores/pareceristas. Dirigindo-se às universidades, demandam a valorização concreta do trabalho editorial, com a contagem de 10 horas/aula no plano de Ocupação Docente de editores-chefes, avaliação e pontuação de todas as funções editoriais em Planos de Carreira de docentes, bem como nos concursos, além de destacarem a necessidade de apoio dos próprios PPG às revistas, e das bibliotecas e portais de periódicos aos sistemas e processos técnicos da editoração (FNEPA, 2021). Os editores e representantes de entidades do Fórum das Ciências Humanas, Sociais, Sociais Aplicadas, Letras, Linguística e Artes fazem coro às solicitações em carta publicada em setembro de 2021 (FCHSSALLA, 2021).

3 Além do aprendizado das práticas editoriais, a editoria das revistas, desde a passagem para formatos digitais de publicação, passou a agregar dificuldades de ordem técnica e

atualizou um pouco. O processo de publicação em um periódico faz parte de um ritual de iniciação acadêmica. A pesquisa tem um objetivo de reconhecimento na área e a publicação de um artigo te dá autoridade numa determinada área, ela mostra que os pares reconhecem o teu trabalho como um trabalho válido naquele campo de conhecimento. Trata-se de um ritual de pertencimento àquela área de conhecimento. É esse o carimbo que uma revista concede aos autores, o ingresso numa comunidade científica, que se dá pela defesa da tese e da dissertação, mas muito mais pelo reconhecimento dos trabalhos publicados. A revista é o ponto final da pesquisa, é o que permite dar reconhecimento para o pesquisador e veicular o conhecimento novo que está sendo produzido. Ela tem uma importância fundamental no processo de pesquisa, mas que não é ainda reconhecida amplamente na nossa área, as Artes Cênicas, e nas artes em geral. Dentro dessa estrutura sem profissionalização, o trabalho para a revista não é contabilizado na carreira. Editores não ganham horas de trabalho pela dedicação à revista, acumulando funções sem reconhecimento material. É por isso que a editoria se mantém como um projeto pessoal.

HR – E como esses projetos pessoais de editoração têm se integrado à área de Artes e à pós-Graduação?

GI – Na área das artes da cena, além do modelo de revista associado à edição de livros – o editor como organizador, escolhendo autores e conteúdo para compor a publicação –, existiu um outro processo, que foi o modelo de uma revista por programa. Durante os anos 2000 e fortemente nos 2010, tivemos uma expansão dos programas de pós-Graduação, que passaram de 30 pra 60 e poucos atualmente⁴. Nesse processo, se abriram muitas revistas, sobretudo nos novos programas. Algumas delas não continuaram, porquanto não havia artigos suficientes para todas as publicações. E, também, a partir de um efeito do sistema de avaliação Qualis⁵: quando se abre uma revista,

tecnológica que escapam drasticamente à formação dos sujeitos que assumem as funções editoriais, como assinalam Boas, Campos e Amaro (2021).

4 Em 2019, o Documento de Área de Artes da CAPES contabilizava 68 Programas de Pós-Graduação na Área, sendo 59 Programas Acadêmicos (25 em nível de Mestrado e 34 com cursos de Mestrado e Doutorado) e 9 Mestrados Profissionais (CAPES, 2019c).

5 A avaliação da Pós-Graduação no Brasil é atualmente realizada em eventos quadrienais. Os programas são divididos em 49 áreas temáticas, agregadas em 9 grandes áreas, que são avaliadas por critérios específicos, pontuados com índices variados. A avaliação da produção

ela ainda não tem avaliação e autores podem preferir não publicar nesses novos espaços pela incerteza da valorização da publicação, mas a restrição da quantidade de artigos também afeta a possibilidade da revista chegar a boas qualificações. Nesse sentido, o sistema de avaliação é muito perverso para se iniciar uma revista nova.

Dentro desse processo, aconteceu que a ideia de editor acabou se colando com a ideia de coordenador do programa de pós, o que fez com que várias revistas passassem a projetos editoriais de curto prazo, porque a coordenação pode ser trocada a cada dois anos. Mas a edição da revista não é um projeto de curto prazo, ela precisa ser um trabalho de longo prazo, de oito ou dez anos, senão, não há tempo de fazer o ciclo necessário: os quatro anos que você passa ali na revista são parte do tempo que você leva pra se formar como editor, então, se na sequência dessa formação você abandona a função, o caminho tem pouco proveito e é difícil desenvolver propostas mais elaboradas. Mas isso tem mudado com o tempo e já temos revistas bem mais consolidadas hoje do que tínhamos no início dos anos 2010. Nos últimos anos, começamos a ver também o surgimento de revistas com escopos específicos, não só as mais generalistas, que registram o avanço dos diversos campos temáticos da área, com direcionamento de suas publicações, habilitando a área em novos patamares.

HR – Sobre o fluxo editorial e o caminho entre a submissão de um artigo e a publicação do artigo, como isso se inicia?

GI – Esse é um caminho longo. Na verdade, o nosso fluxo editorial começa com uma chamada. Não convidamos ninguém para escrever na revista, porque consideramos que isso não é ético e é próprio de periódicos predatórios. É algo

intelectual é o item de maior impacto na avaliação geral dos PPG da área de artes, correspondendo a 35% do todo (CAPES, 2017). Também é o item de maior contenda: dentro do escopo de uma pesquisa de Doutorado, Vogel (2015) analisa manifestações críticas da comunidade acadêmica, dentro de artigos indexados em grandes indexadores, sobre os quesitos de avaliação da CAPES, observando que 70% das críticas estão ligadas à avaliação da produção intelectual, que é pontuada pelo sistema de Qualis Periódicos. O Qualis Periódicos classifica a produção de publicação em revistas desde a avaliação de 2007-2009, estratificando os periódicos em diferentes classes sendo a classe A1 a mais criteriosa. Desde 2018, o sistema de avaliação dos periódicos está em discussão para sua reestruturação, numa proposta de remoção da divisão de áreas dentro da avaliação de periódicos, que passariam a ter uma avaliação única, em vez de uma avaliação para cada área, implementada a partir de 2019.

que só acontece de fato no início de uma revista ou numa retomada de atividades, como a *Sala Preta* está vivendo nesse momento. A *Estudos da Presença* trabalha sempre com a recepção espontânea de artigos, então, o nosso fluxo começa induzindo essa recepção, por intermédio de chamadas. Podemos até convidar, eventualmente, pesquisadores renomados, mas será um convite para submeter um artigo para a avaliação e não para publicar simplesmente. Nós trabalhamos com fluxo contínuo, o que quer dizer que os autores podem enviar textos a qualquer momento para a revista. Essa é uma condição dos indexadores, inclusive: a revista não pode fechar para submissões, então, sempre podemos receber artigos de quaisquer áreas das Artes Cênicas e áreas afins. O processo começa com esse texto que tenta induzir a recepção de artigos – é a chamada. A partir dela, abrimos uma seção específica para um determinado tema e os pesquisadores passam a enviar textos para esse tema, especialmente, ou para a seção Outros Temas dentro do fluxo contínuo.

HR – E como opera o processo interno com os artigos que são submetidos?

GI – Os artigos são recebidos pela bolsista, que faz a nossa secretaria. Ela faz uma análise técnica, verificando se todos os elementos da submissão foram preenchidos, como títulos, palavras-chave, resumo, quantidades de caracteres etc. Ela identifica essas observações no texto e encaminha o texto para um dos editores associados ou para mim mesmo, a partir do idioma do envio original. O editor responsável recebe o texto, faz uma primeira leitura e toma a decisão de se o texto deve ou não passar pelo processo de avaliação por pares. No fluxo da *Estudos da Presença*, por volta de 50% dos textos recebidos vão ser rejeitados já nessa fase.

HR – Quais são as questões que levam a essa rejeição inicial do texto, antes do processo de avaliação por pares?

GI – As razões para um texto não ser aceito são muitas. Um texto pode ser enviado sem introdução, o que é bem comum na nossa área. Ao invés de começar o artigo introduzindo, dizendo qual é a pesquisa que deu origem ao artigo, qual o problema que está sendo enfrentado, qual a relação dessa pesquisa com as demais pesquisas anteriores na área, o texto já começa começando, como digo aos meus alunos, sem informações da origem da

pesquisa, da metodologia empregada, dos avanços acadêmicos nessa área até o momento – que são coisas características do formato artigo. O autor está tentando contribuir com um problema que é coletivo, e, com isso, existe uma concepção de pesquisa que vem junto com o artigo, que é um mau-entendimento de que a pesquisa é de um indivíduo, sendo que a pesquisa é, na verdade, algo coletivo. Muitos autores não consideram essa questão e apresentam artigos que não têm introdução, também acontece de faltar conclusão, o artigo só acaba, sem concluir, sem marcar aquilo que é a sua singularidade e como é que ele contribui para aquilo que a gente já sabe sobre o tema em questão. Além dessas questões, o artigo pode ter problemas de fundo de língua portuguesa, sérios demais para serem enviados para avaliação. O artigo também pode repetir demais aquilo que já se sabe sobre o tema, sem uma singularidade, sem trazer algo de novo para o tema, que é o objetivo que temos com a publicação.

Fora isso, podemos ter situações mais exageradas, que têm diminuído conforme o campo ganha hábito com esse formato de apresentação, mas que eram bem comuns no início da revista, como a submissão de artigos sem o tamanho mínimo, só de duas páginas, por exemplo; artigos que não tem referências bibliográficas; artigos que o título apresenta uma coisa, o resumo outra e o texto uma terceira. Isso acontece cada vez menos, mas ainda rejeitamos muitos artigos porque eles não levam em consideração a produção recente, dos últimos cinco anos, sob forma de artigo. Muitos artigos só citam livros, frequentemente de homens brancos, europeus e mortos, desconsiderando os comentadores desses filósofos e toda a contribuição que a área já realizou sobre esse pensamento. Aí, se percebe que a pesquisa não partiu de um estado da arte do conhecimento, levando em conta aquilo que a área já produziu sobre o assunto, o já-dito. Por exemplo, é comum recebermos artigos sobre presença que não consideram tudo o que a própria revista *Estudos da Presença* já publicou sobre o tema. Parece um tanto absurdo, mas é bem recorrente. A partir dessa observação, o editor envia um parecer curto sobre essa decisão, explicando de forma geral o problema que faz com que o artigo não possa ser considerado para avaliação no estado em que se encontra. Nossa intenção, desde esse início, é induzir a melhora da pesquisa. Acreditamos que esse retorno da revista sobre o artigo pode ajudar o pesquisador a reconfigurar sua pesquisa e desenvolvê-la. A revista tem sempre um

caráter didático, num certo sentido. Se esse não for o caso, o editor responsável passa para próxima fase do fluxo, que é a avaliação de pares.

HR – Como funciona o processo de avaliação por pares?

GI – A partir daquela primeira observação, o editor encaminha o artigo para dois colegas, preferencialmente que sejam de regiões do país diferentes daquela onde reside e trabalha o autor. Os textos são sempre avaliados por nativos da língua original da submissão. Essa fase talvez seja a mais complexa da revista, porque é muito difícil recebermos pareceres. E a segunda maior dificuldade é receber pareceres de qualidade. Se nos falta formação para escrita de artigos, também falta formação pra escrever pareceres. Metade dos pedidos de pareceres que enviamos não chegam a receber resposta. Da metade que responde, mesmo entre confirmações, às vezes o parecer nunca é entregue. Há, ainda, o caso de recebermos pareceres muito ruins; muito curtos ou que apenas dizendo se acredita que o texto deva ou não ser publicado. Há casos em o parecerista apenas faz a revisão de português, o que, pra nós, não é necessário, pois temos equipe qualificada para isso. A função primordial do parecerista de subsidiar com um olhar crítico a decisão editorial fica totalmente prejudicada. Precisamos (a revista e a área) que ele traga informações para subsidiar a decisão dos editores. Nós apenas vamos ficar seguros com nossas decisões a partir de pareceres bem elaborados, que discutam os artigos. Deveríamos ter uma formação nos Doutorados que trabalhasse isso. O formato que esperamos de um bom parecer inclui um resumo do conteúdo do artigo, seguido de uma argumentação em prol de uma reformulação, de uma rejeição ou de uma aceitação. Isso precisa ser acompanhado de exemplos do artigo sendo avaliado, mostrando os problemas e dificuldades do texto. Ao fim do parecer, parecerista precisa apontar a sugestão da reformulação, indicando os pontos a serem retrabalhados; ou da rejeição, indicando porque os problemas do texto impedem a publicação nesse momento; ou, então, da aceitação. Muitos colegas têm receio de rejeitar artigos e acabam não fazendo as indicações dos problemas e remetendo a decisão à revista, porém, os pareceristas são escolhidos justamente por serem especialistas de suas áreas e, por isso, a revista pergunta a eles a opinião, para poder tomar a decisão editorial de modo qualificado.

HR – Como se dá a decisão editorial?

GI – Usamos os dois pareceres distintos para basear a decisão, mas, às vezes, é preciso pedir um terceiro parecer ou debater entre os editores, para se chegar a uma decisão. O resultado dessa decisão pode ser a aceitação, a aceitação com reformulações ou a rejeição. A maioria avassaladora dos artigos passa por pedidos de reformulação, raramente um artigo é aceito direto, dá para contar nos dedos as ocasiões em que isso aconteceu. A reformulação pode ser desde um ajuste na estrutura do resumo, que é um espaço problemático na nossa área, até modificações de texto, formato, organização.

HR – A partir da decisão, então, os autores vão retrabalhar os artigos?

GI – Sim. O autor é notificado da decisão e recebe todas as indicações do que é necessário alterar, recebendo um prazo pra entrega da nova versão. A nova versão vai ser analisada pelo editor responsável que estava acompanhando o processo, para ver se todos os ajustes pedidos foram feitos. Caso algo não tenha sido resolvido, o editor ainda pode pedir mais reformulações, mas normalmente os autores fazem todos os ajustes solicitados na primeira reformulação. Uma vez satisfeito, o editor vai registrar a decisão de publicação do artigo e, então, se encerra o trabalho editorial. O editor não tem mais contato com o artigo, que desaparece da lista de trabalho dele e passa pra outro setor.

Nesse momento, o artigo vai ser recebido por um revisor do idioma da submissão, que vai fazer sugestões de revisão, padronizar a apresentação de certos dados da revista, vai pedir as informações pessoais do autor, vai incluir o nome do editor que acompanhou o fluxo, vai registrar as datas de submissão e aceite e vai encaminhar o texto para o autor para confirmar todas essas alterações e correções. Uma vez finalizado, o texto vai ser encaminhado para o editor-chefe, que vai solicitar a versão em língua inglesa para um prazo de 30 dias, ou enviar para a tradução para o português, no caso de artigos originalmente enviados em outros idiomas. Quando essa nova versão é recebida, ela passa de novo pela revisão. Então, o artigo vai ser diagramado e enviado pra empresa que faz a marcação XML e é a própria empresa que envia o artigo para o SciELO. Isso tudo nós fazemos em fluxo contínuo. Quando um artigo fica pronto, ele já é publicado no SciELO. A cada vez que terminamos todos os artigos ligados a um número, fazemos o lançamento, organizando no site da

revista esse sumário e lançando a capa, mas os artigos já estavam há mais tempo à disposição dos leitores, desde o momento em que foram finalizados.

HR – E como fica a sobreposição das etapas de trabalho, dentro desse fluxo contínuo?

GI – Normalmente, temos uma chamada em aberto, um grupo de artigos sendo avaliados, um grupo de artigos sendo traduzidos e revisados e um grupo de artigos já publicados do que vem a ser o próximo número. Trabalhamos nesse fluxo contínuo porque não tem como trabalhar com um pacote fechado, de número a número. É uma estrutura de fábrica, operando continuamente.

HR – Em estrutura de tempo, quanto demora um processo inteiro desse fluxo?

GI – São normalmente oito meses para um número. Por exemplo, lançamos uma chamada em fevereiro de 2022, aberta até o final de abril, e esse número será publicado como o primeiro número de 2023. São três meses do tempo da chamada para envio de textos, mais oito meses de trabalho editorial e nós não trabalhamos com os artigos relativos à chamada antes de ela se encerrar. Os artigos de outros temas são operados em fluxo contínuo, mas recebemos poucos artigos nesse sistema. Muita gente acredita que só pode submeter textos quando existe chamada específica, não sabendo que uma boa revista opera com fluxo contínuo. Inclusive, atualmente, é uma tendência para algumas revistas parar de publicar números, só organizando um volume, que vai sendo publicado em blocos a cada seção pronta, ao longo do ano, num sistema contínuo⁶.

HR – Qual o volume de submissões com que a revista trabalha?

GI – Os últimos anos e a situação da pandemia alteraram drasticamente o volume de submissões. Até 2019, recebíamos entre 250 e 400 artigos por

⁶ Tendência em diversos campos, a publicação contínua tem vantagens e desafios, destacados por Prieto e Petri (2018), que observam a agilidade da divulgação de pesquisas e o aumento da visibilidade do periódico, mas também o desafio do agrupamento dos textos em seções temáticas, da manutenção das contagens proporcionais dentro dos volumes (de autores externos ao programa da revista e autores estrangeiros), a não previsibilidade de execuções orçamentárias para serviços externos, e da administração e recursos financeiros e pessoais como um todo, mostrando que a passagem para o sistema de publicação contínua opera um desafio de gestão, ainda que traga benefícios de natureza de divulgação científica.

ano, e isso reduziu bastante, em decorrência da pandemia, mas também com relação à mudança de política da Capes. A Capes anunciou que a avaliação não se daria mais sobre a quantidade e a totalidade dos artigos publicados, o que pode ter induzido um outro tipo de pensamento, diminuindo a pressão contínua para produzir e enviar artigos para várias revistas e esperar que algum seja publicado. Em 2021, por exemplo, foram 219 artigos recebidos.

HR – Tem muita variação na adesão aos temas propostos? Tem temas de muito sucesso e outros que são abandonados pelos pesquisadores?

GI – Sim. Já tivemos até temas que nos empolgavam muito, mas não tiveram submissões. Com o tempo, aprendemos que, quanto mais grupos de pesquisa trabalham a temática da chamada, mais artigos são submetidos. Na época das Olimpíadas do Rio de Janeiro, lançamos um tema “As Olimpíadas como Performance”, mas recebemos algo como só quinze artigos. Ao inventar temas que gostaríamos que fossem publicados, às vezes, o que recebemos não é o conteúdo desejado, mas artigos que já estavam prontos e que os autores percebem que poderiam fazer encaixar, mais ou menos, na proposta da chamada. Isso é recorrente e bem perceptível. Já chegamos a receber mais de 120 artigos para uma chamada e muito poucos para outras chamadas. Nesse caso, é preciso um esforço pra encontrar quatro ou cinco pra formar uma seção.

HR – Qual o tamanho de uma seção para vocês? Quantos artigos são necessários para poder publicar?

GI – Fazemos seções a partir de quatro artigos e, normalmente, até oito. Mais do que isso, chamamos de dossiê, quando um número está inteiramente dedicado a esses tema. E mesmo nesses casos, tentamos parar em 10 artigos. O primeiro número de 2022, em que você colaborou entre os editores convidados, sobre dança, teve onze artigos publicados, mas o seguinte já voltou para nove. Normalmente, publicamos 40 artigos por ano, em quatro números de dez, mas esse número é dado a partir daquilo que cabe na nossa verba. Paramos de publicar outros formatos além de artigos na *Presença*, justamente porque isso significaria uma outra distribuição da verba ou redução do número de artigos, para garantir os valores pra editar esses outros textos.

Mesmo quando vemos a importância desses outros formatos, as decisões acabam guiadas pela nossa capacidade de trabalho e pela verba que temos.

HR – A *Presença* é a revista de maior avaliação da nossa área e é extremamente bem recebida pelos pares. Como foi o processo para chegar nessa maior avaliação e quais os desafios da manutenção dessa avaliação?

GI – A avaliação dos periódicos pela CAPES está muito ligada aos critérios dos indexadores internacionais. É deles que boa parte das diretrizes vêm. Quando a *Estudos da Presença* foi criada, já estávamos pensando nos padrões dos indexadores internacionais, com um objetivo de ingressar no SciELO, e, portanto, observando quais eram os critérios que o SciELO demandaria. Sabíamos, desde o início, por exemplo, que seria preciso passar de uma revista multilíngue para uma revista bilingue. Antes mesmo de ingressarmos no SciELO, já tínhamos atingido o estrato A1 de classificação. Tivemos uma primeira classificação como A2 e, na avaliação seguinte, já estávamos no A1, inclusive em outras áreas além das artes, quando a classificação por áreas existia. Isso acontece porque já estávamos alinhados com esses critérios. Sabíamos da necessidade de publicar a lista de pareceristas *ad hocs*, sabíamos que eles precisavam ser externos à instituição sede da revista, além de outros processos pra evitar a endogenia da revista⁷. Fomos nessa direção, buscando também uma internacionalização, frequentemente com um boca a boca nos congressos internacionais, levando folhetos da revista pra apresentar pros colegas, inclusive pra estimular submissões estrangeiras, o que ainda incentivamos com a publicação das chamadas para contribuições sendo feitas em três idiomas. Isso proporcionou à revista um espaço que outras revistas brasileiras não tinham. Ainda recebemos espontaneamente submissões de artigos da França, Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, muitos da Itália, Espanha, depois, em um momento, a revista se espalhou por Portugal e, como consequência, também passamos a receber algumas submissões de países lusófonos da África. Agora, temos novos desafios, como aumentar a quantidade de leitores e autores anglófonos, mas esse é um ponto que só vem com a entrada nos grandes indexadores desse ambiente, como a Scopus e a Web of Science.

⁷ Entre os critérios considerados em todas as áreas avaliadas pela Capes, a exogeneidade dos autores é o critério mais frequentemente presente (BOAS; CAMPOS; AMARO, 2021).

**HR – Atualmente, como o sistema de avaliação da Capes afeta a revista⁸?
Como ele tem pautado, ajudado, dificultado a situação?**

GI – Nesse exato momento, ainda não sabemos. A Capes divulgou uma grande alteração do sistema de avaliação de periódicos e sabemos que ele não será mais como o Qualis que tínhamos antes, mas ainda não sabemos do que se trata agora. Sempre estivemos atentos aos critérios de avaliação, mas estávamos, desde o começo, preocupados com os critérios dos indexadores, que são mais rigorosos do que os sistemas de avaliação dos programas de pós-Graduação brasileiros. Por consequência, sempre conseguimos estar dentro daquilo que é esperado da avaliação da Capes. Não à toa, somos a única revista da América Latina no SciELO na área de Artes Cênicas. Falta uma visão da área para avançar o universo das revistas com condições de entrar nesses indexadores, o que traria um aporte melhor para a área como um todo. Como somos a única revista de Artes Cênicas na plataforma, o número de citações que recebemos dentro da plataforma é muito pequeno e restrito a citações em outras áreas, o que seria diferente se tivéssemos outras revistas ali conosco. Isso reforça o aspecto de sistema coletivo de divulgação das revistas acadêmicas. É o conjunto das publicações que faz a área avançar. Precisaríamos de uma liderança, a partir das nossas associações para avançar isso. Hoje, talvez precisássemos de um portal de revistas, de um indexador de revistas específico para a área de Artes, que pudesse qualificar as revistas por intermédio dessa política de indução, indicando quais os critérios necessários para as revistas de adequarem ao indexador, o que pode ser feito com critérios mais simples a princípio, depois aumentando e profissionalizando o trabalho das revistas.

8 O sistema empregado funciona em duas mãos: “os autores são avaliados no ciclo da comunicação efetiva pelos artigos que publicam, mas os periódicos, como veículo que disseminam esses artigos, também são avaliados” (OLIVEIRA, 2017, p. 43). A avaliação dos artigos publicados dentro dos PPG se dá quantitativamente, com a mensuração dos artigos publicados e, qualitativamente, através de um índice que é atribuído não aos artigos, mas sim aos periódicos nos quais os mesmos estão publicados. Todos os artigos publicados em um periódico de avaliação A1, como é o caso da *Revista Brasileira de Estudos da Presença* contam com a avaliação A1 em sua qualidade (CAPES, 2019b). O sistema de avaliação, e mesmo seus resultados positivos, também produz outras dificuldades, porque, ao aumentar a visibilidade da revista, aumenta também a quantidade de submissões recebidas pela mesma (PONCE *et al.*, 2017), dificultando a manutenção dos prazos de análise e publicação dos textos e demandando maior dedicação do corpo editorial.

HR – Tem várias questões em aberto com o novo sistema de avaliação, por causa da falta de informações sobre como vão funcionar a partir de agora as avaliações dentro da proposta de um Qualis único. O último Qualis que foi realizado completo, no quadriênio 2013-2016, ainda segmentava as áreas, sendo que no seminário de meio de termo foi feito o anúncio que a nova avaliação passaria a considerar as revistas em uma lista única, não mais dividida por áreas do conhecimento, causando um tanto de questionamentos^{9,10}. Porém, ainda não temos a publicação oficial da avaliação do último quadriênio, então, não temos um posicionamento definido sobre o estado das avaliações das revistas. O que você vê de implicação na mudança do sistema de múltiplas áreas para uma avaliação única?

GI – Só teremos respostas sobre o novo sistema quando se publicar o resultado da avaliação do último quadriênio, que deveria ter sido publicado em 2021, mas foi embargado pelo Ministério Público e ainda está em discussão. No entanto, acho que a proposta de uma avaliação única é positiva. No sistema de avaliação por áreas, uma revista podia ter vários Qualis diferentes, desde C até A1, dependendo do impacto da revista em cada área. Esse sistema me parece um reflexo do tempo da publicação de revistas em papel. O Qualis por área vinha de uma ideia de que determinadas publicações circulavam mais em determinadas áreas,

9 A percepção acerca do novo Qualis, sobretudo posto que ele não tem diretrizes claramente estabelecidas, e mistura dados parciais oficiais, especulações, e elaborações, não é uniforme. Os coordenadores de áreas do colégio das Humanidades, publicam carta em 14 de outubro de 2020 à CAPES, com a defesa de que “a avaliação dos periódicos, ainda no quadriênio 2017-2020, reflita as produções da pós-Graduação brasileira a partir das características das áreas” (PEREZ, 2020, p. 6).

10 O Relatório do Qualis periódico de 2019 da área de Artes apresenta a lógica da nova estrutura de reclassificação dos periódicos a partir de uma lista única. Frente aos trabalhos produzidos na direção da sistematização dessa lista única, as áreas percebem a necessidade de reajustes, dadas suas particularidades. Por exemplo, o relatório da área de artes aponta a necessidade de corrigir os critérios gerais frente ao universo das publicações da área, porque as mesmas lidam com “ausência ou insuficiência de indicadores bibliométricos objetivos” (CAPES, 2019a, p. 1). Assim, no relatório de 2019, foram feitos ajustes a partir das tabelas de classificação produzidas pelo GT Qualis Periódicos (instituído pela Portaria 150, de 4 de julho de 2018), porque a primeira classificação levou os periódicos de Artes massivamente para o estrato mais baixo (74% das revistas receberam avaliação C, então). Com o reajuste, a partir de pesquisa de índice bibliométrico (h5 do Google Scholar), esse número cai para 33,7%. Pesquisas complementares avaliando especificamente a qualidade dos periódicos de artes a partir de critérios de práticas editoriais ofereceu uma nova classificação, em que os periódicos avaliados com C correspondem a 29,3 do todo, os avaliados no extrato B (entre B1 e B4), correspondem a 53,8%, e aqueles em A (entre A1 e A4) correspondem a 46,3% do todo, sendo que apenas 10% de todos os periódicos da área de artes receberiam a classificação A1 (CAPES, 2019a).

o que perdeu um tanto a lógica com a digitalização, posto que a circulação se dá pelos artigos e seus temas, independente do número completo das revistas em que estão publicados. Mesmo a leitura das revistas já não opera pelo todo de um número, mas pelo interesse específico de cada leitor em cada artigo publicado. No tempo da publicação em papel, a área de Artes teria mais dificuldade de encontrar um artigo, por exemplo, da área da Sociologia, o que faria com que as revistas dessa outra área tivessem menos importância na construção do conhecimento da nossa área. Mas, depois que as revistas se digitalizaram, isso perdeu o sentido, porque a pesquisa online sobre um tema traz resultados ligados diretamente ao assunto e não à revista na qual estão publicados. São concepções que, às vezes, levam 30 anos pra se estabelecer, mas que já estavam colocadas há mais tempo desde a migração para o digital.

HR – Quais são os próximos caminhos, as próximas inovações previstas para a *Estudos da Presença*?

GI – Já estávamos nos preparando e prevendo realizar em 2022 a migração para a Ciência Aberta, mas tivemos que adiar essa mudança por uma questão de ajuste do sistema que alimenta a revista. Tão logo estejamos à vontade com ele, poderemos retomar essa migração. Ciência Aberta é um movimento internacional que incentiva a abertura da pesquisa em todas suas partes. Durante a crise da pandemia, vimos muito isso funcionando na área da Saúde, mas, para nós, ainda é uma grande novidade. Fiz uma apresentação sobre isso no Fórum de Editores e a discussão impressiona a nossa área, que ainda está engatinhando no modelo de avaliação duplo-cego, por exemplo, e agora já tem um modelo diferente. Dentro da ideia de Ciência Aberta ou Pesquisa Aberta, a *Presença* vai passar a aceitar textos previamente publicados em repositórios *preprint*, que são repositórios de publicação antes da avaliação por pares, para uma publicação mais rápida. E isso significa uma alteração do nosso fluxo editorial, para poder aceitar textos de *preprint*, porque, com esse sistema, deixa de existir a possibilidade de avaliação duplo-cego. No duplo cego, o avaliador não sabe quem é o autor e o autor não sabe quem é o avaliador, porém, se o texto já está disponível em *preprint*, o autor já é conhecido. E, nesses casos, os nossos avaliadores poderão optar pela revelação ou não de seus nomes para os autores. Então, nesses casos,

as avaliações podem se dar em simples-cego (quando o avaliador sabe quem é o autor, mas o autor não sabe quem é o avaliador), ou de modo totalmente aberto (com todas as partes sendo declaradas). Isso é uma mudança de cultura muito forte, porque já temos dificuldade com pareceres anônimos, então, é fácil de imaginar a resistência que pode surgir a pareceres abertos. Essa mudança de paradigma é quase tão impactante quanto a mudança do papel para o digital.

Já fizemos várias mudanças com relação à Ciência Aberta, como a divulgação do nome dos editores nos próprios artigos, a exigência dos dados de interoperabilidade como o DOI e o ORCID, e, além de aceitar *preprint*, passaremos a incentivar os autores a usarem repositórios de dados para incluir todos os dados relevantes para o artigo, elevando o grau de divulgação e transparência possível a partir das normas éticas da pesquisa que deu origem ao artigo. Assim, tabelas, entrevistas, vídeos, áudios e outros materiais passam a ser disponibilizados em repositórios de dados, que poderão ser acessados só pelos editores, ou por editores e avaliadores, ou mesmo pelo leitor, dependendo do grau de disponibilidade que cada material tem. Isso também é uma mudança significativa de paradigma de pesquisa para a nossa área, porque a divulgação aberta demanda uma organização da própria pesquisa para que essa divulgação seja possível de maneira ética. Nos primeiros anos, vamos encaminhar isso como sugestão aos autores, para que daqui a algum tempo possa ser possível fazer exigência do depósito de dados, que trará mais visibilidade, mais autenticidade e maior transparência para as pesquisas.

HR – Esse sistema é algo que já se encontra internacionalmente na nossa área ou é uma novidade grande?

GI – Isso é uma novidade para praticamente todas as áreas do conhecimento, exceto a saúde, que já pratica isso há mais tempo. Agora, com a pressa da divulgação das pesquisas ligadas ao covid-19, a Saúde ampliou a publicação em *preprint*, mas o sistema é uma novidade completa para muitas áreas. Temos procurado revistas de Ciências Humanas que operem nesse sistema, mas é difícil de encontrar ainda. O SciELO tem incentivado bastante essa migração, porque ele aderiu a essa ideia de Ciência Aberta, tem oferecido formações e isso tem sido discutido nas reuniões anuais que temos com o indexador, com apresentação de casos, palestras etc.

HR – Encerrando, você tem mais alguma consideração sobre a importância das revistas e da publicação em revistas dentro da nossa área?

GI – Quero lembrar ainda da peculiaridade de mão dupla das revistas. Elas têm a possibilidade de publicar os resultados originais das pesquisas de forma qualificada, mas elas também induzem as pesquisas a se qualificarem. Quando damos o feedback aos autores, dizendo que um artigo não vai ser publicado por tais motivos como, por exemplo, uma desconsideração de publicação dos últimos 5 anos sobre a área, também operamos em outro sentido, porque passa a se supor que, na próxima submissão, o autor vai se atentar pra esse aspecto que antes lhe passava despercebido. É por isso que a avaliação das revistas tem também um caráter performativo: ela é indutora de boas práticas. A revista que realiza boas práticas de publicação induz boas práticas de pesquisa. Isso é o mais interessante que uma revista pode legar a uma área do conhecimento: a indução de boas práticas de pesquisa, por um conhecimento mais democrático, transparente e plural.

Referências bibliográficas

- BOAS, R. F. V.; CAMPOS, F. F.; AMARO, B. Análise dos critérios formais de qualidade editorial: a política de classificação de periódicos científicos a partir do Qualis Periódicos. **Revista Informação**, Londrina, v. 26, n. 1, p. 28-52, 2021.
- COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Relatório de Avaliação Quadrienal 2017**, Área de Artes. Brasília, DF: Capes, 2017.
- COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Relatório do Qualis Periódicos**, Área de Artes. Brasília, DF: Capes, 2019a.
- COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Ficha de Avaliação da Produção Intelectual dos PPG**, Área de Artes. Brasília, DF: Capes, 2019b.
- COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Documento de Área**, Área de Artes. Brasília, DF: Capes, 2019c.
- FÓRUM DAS CIÊNCIAS HUMANAS, SOCIAIS, SOCIAIS APLICADAS, LETRAS, LINGÜÍSTICA E ARTES. **Carta Aberta**. [S. / .], set. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3K0GkHL>. Acesso em: 9 maio 2022.
- FÓRUM NACIONAL DE EDITORES DE PERIÓDICOS DA ÁREA DE ARTES. **Carta aberta**. [S. / .], 6 maio 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3was7Tb>. Acesso em: 9 maio 2022.

- GIL, B. **O cenário brasileiro de publicação de artigos científicos das Grandes Áreas de Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes em periódicos (inter)nacionais**: práticas, motivos, necessidades e estratégias. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2022.
- OLIVEIRA, C. C. V. **Qualidade dos periódicos científicos**: um modelo-síntese para avaliação com foco nos aspectos extrínsecos e intrínsecos indiretos da publicação. 2017. Tese (Doutorado em Gestão e Organização do Conhecimento) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- PEREZ, O. C. O novo Qualis Periódicos: possíveis diretrizes, impactos e resistências. **Novos Debates**, Brasília, DF, v. 6, n. 1-2, e6212, 2020. DOI: 10.48006/2358-0097-6212.
- PONCE, B. J. *et al.* Sobre a melhoria da produção e da avaliação de periódicos científicos no Brasil. **Ensaio**: avaliação e políticas públicas em educação, Rio de Janeiro, v. 25, n. 97, p. 1032-1044, 2017. DOI: 10.1590/S0104-40362017002501032.
- PRIETO, R. G.; PETRI, É. Desafios e possibilidades da publicação contínua para o trabalho dos editores de periódicos científicos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 44, e20184401001, 2018. DOI: 10.1590/S1517-970220184401001.
- VOGEL, M. J. M. **Avaliação da Pós-Graduação Brasileira**: análise dos quesitos utilizados pela CAPES e das críticas da comunidade acadêmica. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Recebido em 13/06/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022



O pensamento decolonial de Leda Maria Martins e sua importante contribuição para as artes da cena: resenha do livro *Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela* de Leda Maria Martins

Decolonial knowledge in Leda Maria Martins and its significant contribution to the Performing Arts: Review of the book Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela

El pensamiento decolonial de Leda Maria Martins y su importante aporte a las artes escénicas: Reseña del libro Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela, de Leda Maria Martins

Sofia Rodrigues Boito

Sofia Rodrigues Boito

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA-USP).

Atriz, dramaturga, escritora e performer.



Resumo

Esta resenha se debruça sobre o novo livro da pesquisadora Leda Maria Martins, publicado pela editora Cobogó, em 2021, no qual a autora desenvolve conceitos em torno do tempo e do corpo nas práticas performáticas afrodiaspóricas. O texto pretende demonstrar de que maneira as análises da autora contribuem para a concepção de instrumentos teóricos decoloniais para as artes da cena.

Palavras-chave: Decolonialidade, Afrodiáspora, Oralitura, Teoria da performance, Artes cênicas contemporâneas.

Abstract

This review focuses on the new book by Leda Maria Martins, published by Cobogó in 2021, in which the author conceptualizes the idea of time and body in Afrodiasporic performances. The text demonstrates how her analyzes contribute to construing a decolonial theory for the Performing Arts.

Keywords: Decoloniality, Afrodiaspora, *Oralitura*, Performance theory, Performing arts.

Resumen

Esta reseña se centra en el nuevo libro de la investigadora Leda Maria Martins, publicado por la editorial Cobogó en 2021, en el que la autora desarrolla conceptos sobre el tiempo y el cuerpo en las prácticas performáticas afrodiaspóricas. El texto pretende demostrar cómo los análisis de la autora contribuyen a la concepción de instrumentos teóricos decoloniales para las artes escénicas.

Palabras clave: Decolonialidad, Afrodiáspora, *Oralitura*, Teoría de la performance, Artes escénicas contemporáneas.

Performance do tempo espiralar – poéticas do corpo-tela, de Leda Maria Martins, é uma publicação da Editora Cobogó, lançada em 2021 dentro da coleção *Encruzilhada* – coordenada por José Fernando Peixoto de Azevedo. O intuito dessa coleção, como o próprio coordenador expõe em seu texto de apresentação, é vislumbrar outras formas de conhecimento e imaginar novas alternativas ao mundo capitalista: “O antirracismo, os feminismos,

o anticolonialismo, e reconfigurações imprevistas de classes em guerra, momentos da teoria crítica em movimento e outras formas de negação pautam nosso encontro” (AZEVEDO, 2021 apud MARTINS, 2021, p. 254). A obra de Martins compõe esse conjunto trazendo um pensamento singular atravessado pelas ciências, culturas e artes de povos africanos e de comunidades afrodiaspóricas, a fim de reinventar e redefinir instrumentos teóricos das Artes Cênicas performativas sob a lente decolonial.

Pesquisadora nas áreas de performance e literatura, atualmente professora na Universidade Federal de Minas Gerais, Leda Maria Martins desenvolve pesquisa em torno do Reinado¹ desde os anos 1990. Foi ao longo dessas investigações que a autora cunhou o conceito central de sua obra teórica: a *oralitura*. Tal noção (con)funde as categorias modernas de escrita e oralidade, texto e imagem – normalmente tidas como dicotômicas pela ciência eurocêntrica.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporiedades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita. (MARTINS, 2021, p. 41)

Fundando seu pensamento na negação de tal dicotomia, a pensadora se posiciona contra um sistema de opressão e massacre epistemológico – o braço teórico dos processos de colonização, escravização e genocídio nas américas: “A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia [...] E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento” (MARTINS, 2021, p. 35).

Apesar disso, o que Martins nos mostrará ao longo de sua obra é que, apesar do que querem nos fazer crer os discursos hegemônicos e racistas,

1 Em 1997, foi publicada a obra *Afrografias da memória – o reinado do rosário no jatobá*, pela editora Perspectiva, no qual a autora apresenta o estudo citado. Também em 2021, coincidentemente ou não, o livro foi reeditado pela Perspectiva.

essa política de apagamento não foi bem-sucedida. A autora afirma que colonizados(as) e escravizados(as) mantiveram, desenvolveram e transmitiram suas *epistemes* a partir de práticas performáticas, constituindo uma plethora de conhecimento que se inscreve ainda hoje no mundo de maneira cinética e sinestésica.

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento [...].

Ainda que oprimidos, censurados, cerceados e perseguidos, os povos escravizados encontraram maneiras de elaborar e retransmitir saberes e valores das culturas africanas a partir de códigos “sensoriais, visuais, cinéticos, olfativos, gustativos, repleto de música e dança” (MARTINS, 2021, p. 118).

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer, e o que por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. [...] Nas Américas, as artes, os ofícios e o saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. [...] Nesse ambiente de reminiscências, os Reinados negro, por exemplo [...] restauram toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais preciosos princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira [...]. (MARTINS, 2021, p. 116)

Olhar para essas práticas como a atualização de *epistemes* que resistiram ao massacre europeu é um gesto não apenas conceitual, mas político. Como afirmaria a argentina Maria Lugones, outra grande pensadora decolonial, é necessário compreender as práticas cotidianas e festivas de comunidades colonizadas como uma forma de (re)existência: “em vez de pensar o Sistema global capitalista colonial como exitoso em todos os sentidos na destruição dos povos, relações, saberes e economias, quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje” (LUGONES, 2014, p. 942). Através do Reinado negro, por exemplo, Martins nos mostra como o ritual

possibilita a alteração da ordem cotidiana, subvertendo a hierarquia social de dominador-opressor, ainda que de maneira simbólica. “A linguagem os tambores, sopro dos antepassados, investida de um *éthos* divino, agencia os cantares e a dança, de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos” (MARTINS, 2021, p. 123).

Em *Performance do tempo espiralar*, a autora desdobra seu pensamento, deixando de focar apenas no Reinado, levando-o para outros horizontes. Na obra, ela inclui análises e reflexões sobre trabalhos de *performance art*, obras das artes cênicas contemporâneas, além de rituais dos indígenas Maxacali e de manifestações culturais de povos como o lorubá. Para isso, a autora articula conceitos provenientes de diferentes campos e culturas em uma escrita densa, fluida e poética, que deixa entrever seus conteúdos teóricos em sua estrutura formal. Dividido em sete partes chamadas de “movimentos” e um epílogo intitulado Ntunga, o livro é atravessado por um sopro poético, cheio de retomadas, ritornelos, depoimentos em primeira pessoa, assim como citações de provérbio africanos. Constrói-se, assim, um pensamento que não exclui a corporeidade daquela que escreve. Seu próprio engajamento no Reinado, enquanto rainha de Nossa senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte, já revela de que maneira a pesquisadora constitui sua pesquisa como um “pensamento corpo”, não se furtando a conceber sua reflexão como parte integrante de sua experiência de mundo. Faço aqui essa análise, traçando um paralelo entre o gesto da autora e o gesto que ela própria identifica na cena teatral negra recente no Brasil. Segundo Martins, a partir do momento em que os corpos negros se colocam em cena, eles o fazem enquanto um gesto que não é apenas poético, mas político; não é apenas estético, mas ético; não é apenas artístico, mas conceitual. O corpo produz pensamento.

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de calores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interdito, censurado, excluído [...]. (MARTINS, 2021, p. 162)

A corporeidade, portanto, é agenciadora, articuladora e transmissora de conhecimento. Nesse sentido, os cantos, movimentos, danças e indumentárias compõem um saber que é apreendido pelos órgãos sensíveis. É assim, de maneira expandida, que Martins concebe as imagens: “imagens também podem ser sonoras e cinéticas e essas qualidades são contíguas [...]” (MARTINS, 2021, p. 77). O corpo-tela seria, logo, esse corpo-imagem que produz pensamento. Um corpo hieróglifo, um corpo ideograma

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (MARTINS, 2021, p. 79)

Quando o conhecimento é construído e transmitido pelo corpo, enquanto imagem em movimento, ele se atualiza no momento mesmo do ato performático. Retoma-se saberes e valores dos antepassados – a memória construída e transmitida na aprendizagem do rito – ao mesmo tempo em que se movimenta para frente, contribuindo para a construção do conhecimento futuro daqueles que estão presentes e, mesmo, dos que estão por vir. O “tempo espiralar” é, portanto, esse *continuum* no qual não se distingue passado, presente e futuro de maneira estanque. É um tempo diferente do linear e histórico concebido pela *episteme* europeia. É uma temporalidade que se funda num evento/acontecimento do intenso agora, em que todas essas instâncias se contaminam. “Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro” (MARTINS, 2021, p. 83). Sob essa ótica, a autora nos apresenta uma importante concepção de tradição, muito diferente daquela que a entende como uma manifestação cultural estática, própria do “folclore”. Pelo contrário, segundo a perspectiva de Martins, a tradição está em constante movimento, não se fixa, respira junto com os corpos que a constituem, dança entre a permanência e a transformação.

Como podemos observar na complexa teia costurada pela autora ao longo de seu livro, diversas categorias dicotômicas da *episteme* ocidental são

colocadas em xeque a fim de constituir uma teoria com alicerces em outras lógicas, não binárias. Esse pensamento decolonial, no entanto, possui diversos pontos de contato com as teorias da performance e das Artes Cênicas contemporâneas ocidentais². Suas semelhanças não são mera coincidência, visto que a *performance art* e as artes cênicas performativas buscam mesmo desconstruir cânones modernos. Aliás, é muito interessante observar que Martins não nega esses pontos de semelhança, pelo contrário, em vários momentos sua reflexão também se apoia em conceitos e noções do campo da Filosofia, performance e literatura eurocêntricos, mas esse resgate não se dá sem contaminações e atravessamentos que re-contextualizam esses pensadores sob a ótica de um pensamento decolonial. Nesse sentido, vemos surgir instrumentos teóricos singulares, próprios de uma perspectiva do Sul do mundo, que podem ser utilizados na análise de diversos atos performáticos – tradicionais ou contemporâneos – no Brasil e em outros países com passado colonial.

Em um mundo acadêmico e teórico ainda hegemonicamente branco e extremamente eurocentrado, as pesquisas de Leda Maria Martins não se configuram apenas como uma importante contribuição teórica para o campo das Artes Cênicas, mas também se afirmam como um posicionamento político fundamental.

Referências bibliográficas

- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2008.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. DOI: 10.1590/%25x.
- MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Recebido em 08/06/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022

² A pensadora alemã Érika Fischer-Lichte (2008), por exemplo, discorre longamente sobre a extinção das dicotomias binárias na *performance art* em sua obra *The transformative power of performance*.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v21i1p140-148

Traduções

Escrita-performance

Performance writing

Escritura-performance

Ric Allsopp

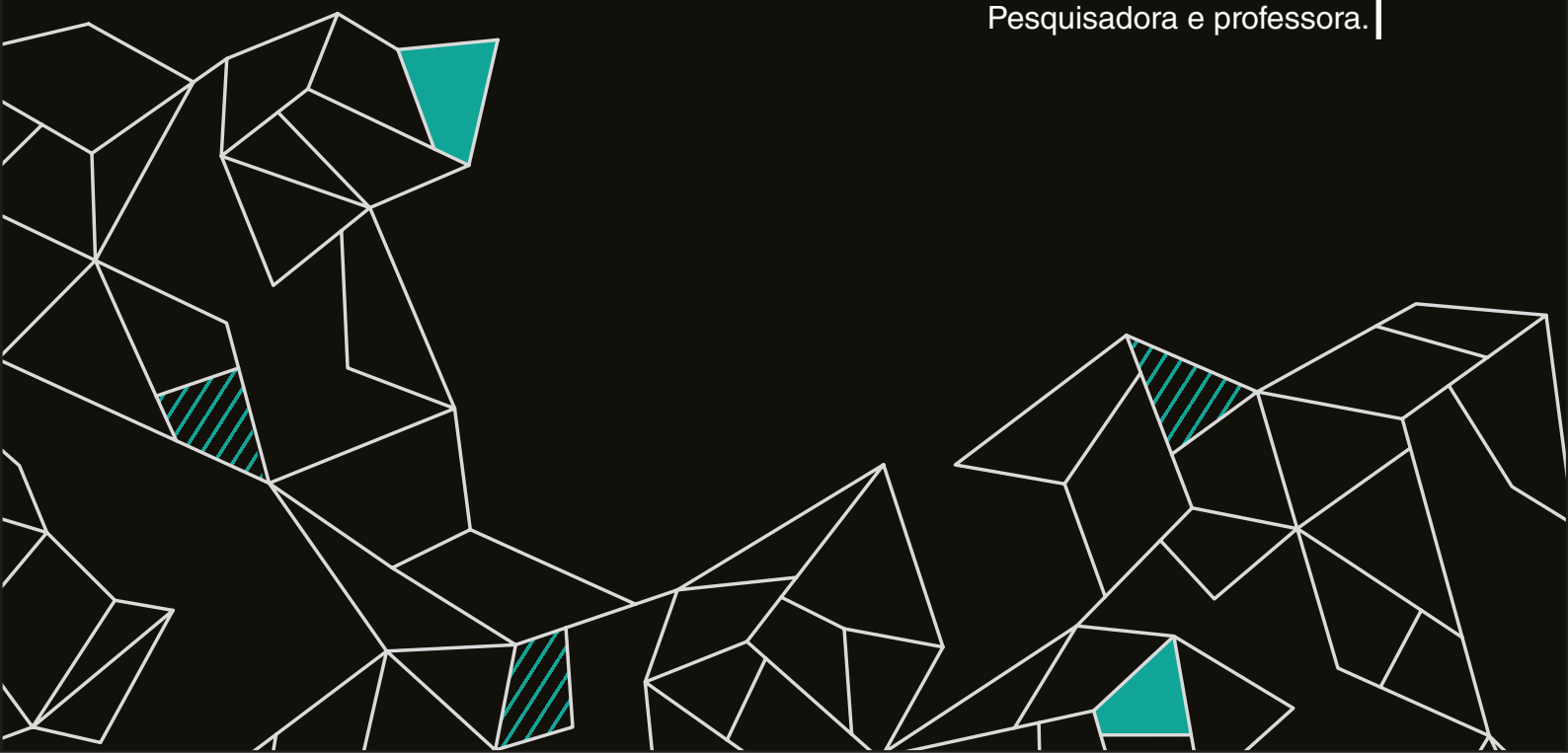
Tradução de Alessandra Montagner

Ric Allsopp

Escritor independente, editor e professor emérito de Performance Contemporânea na University of Falmouth. Membro da equipe de coordenação do Master of Fine Arts (MFA) em Dance & Choreography na University of the Arts Philadelphia.

Alessandra Montagner

Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Coeditora da Revista Sala Preta. Pesquisadora e professora.



Resumo

Esta é uma tradução do artigo “Performance Writing”, de Ric Allsopp, originalmente publicado em língua inglesa no *PAJ: A Journal of Performance and Art*, no ano de 1999. Traduzido para o português com um atraso de mais de vinte anos, o texto introduz breves entrelaçamentos entre as noções de escrita e de performance e expõe o percurso de fundação da escrita-performance enquanto termo que designa tanto práticas de escrita, que são em si performativas, quanto um campo do conhecimento.

Palavras-chave: Escrita, Prática, Evento, Performance.

Abstract

This is a translation of the essay “Performance writing” by Ric Allsopp, originally published in the *PAJ: A Journal of Performance and Art* in 1999. Translated into Brazilian Portuguese with a twenty-year delay, this text intertwines the notions of writing and performance and exposes the foundation of performance writing as a term that designates both writing practices, which are themselves performative, and a field of knowledge.

Keywords: Writing, Practice, Event, Performance.

Resumen

Esta es una traducción del artículo “Performance writing”, de Ric Allsopp, publicado originalmente en inglés en el *PAJ: A Journal of Performance and Art* en el año 1999. Traducido al portugués con un retraso de más de veinte años, el texto introduce breves entrelazamientos entre las nociones de escritura y performance, además, expone la constitución de la escritura-performance como un término que designa tanto prácticas de escritura, que son performativas en sí mismas, como un campo de conocimiento.

Palabras clave: Escritura, Práctica, Evento, Performance.

A relação entre a escrita e a performance – os usos e as aplicações de várias práticas de escrita para performance dentro das classificações históricas do teatro, da música, da poesia, da literatura – se estabeleceu, tradicionalmente, numa variedade de formas convencionalizadas (mas nem por isso menos problemáticas): o texto da peça de teatro, o libreto, a lírica, e assim por diante. O estudo destas formas esteve até recentemente

divorciado do estudo das suas performances: mesmo trabalhos contemporâneos sobre a materialidade da escrita, derivados da Filosofia Desconstrutivista e da Teoria Literária, têm amplamente se limitado ao espaço da página. Trabalhos de escrita que se estendem para além da página se veem em posições marginalizadas ou são ignorados no que concerne às suas explorações das relações entre escrita e performance. Ainda assim estamos, na última parte do século XX, cercados por exemplos e modelos dessas performances da escrita. Em suma, as relações convencionalizadas (e, portanto, frequentemente não questionadas) entre escrita e performance estão se mostrando cada vez mais inadequadas, na medida que práticas artísticas interdisciplinares emergem em resposta às rápidas mudanças culturais. Quaisquer que sejam as indicações ambivalentes da mídia digital, a escrita certamente continuará a se desenvolver enquanto um meio tecnológico, e como tal, enquanto performance – a performance (qualquer que seja a forma) certamente continuará a ser uma interação cada vez mais complexa de sistemas de significação.

Desde a metade dos anos 1990 o termo “escrita-performance”¹ começou a adquirir alguma relevância na área da cena contemporânea experimental, seja no que se refere a um campo emergente da prática ou a uma disciplina acadêmica emergente. Como apontou a escritora Caroline Bergvall:

A escrita-performance explora relações entre obras textuais e trabalhos baseados no texto, quando desenvolvidos em conjunção com outras mídias e discursos. A escrita-performance alarga a investigação de estratégias formais e ideológicas que escritores e artistas desenvolvem em seus textos em resposta ou enquanto reação às suas próprias épocas e às suas próprias áreas. (BERGVALL, 2018)

1 O termo original, em inglês, é *performance writing*. Escolhi traduzi-lo por “escrita-performance” para demarcar sua relevância na designação de uma área do conhecimento. O termo poderia ser traduzido por “escrita para a performance”, contudo, isso limitaria a sua dimensão na língua portuguesa – privando-nos da possibilidade de pensar a escrita enquanto performance e o texto enquanto um evento. Não me parece razoável traduzi-lo por “escrita performativa”, já que este último propõe camadas e manifestações específicas, que também dizem da performatividade do texto, já exploradas a partir de diferentes perspectivas no nosso contexto. (N. T.)

O interesse teórico pela “escrita” enquanto uma disciplina em si²; a sua colocação enquanto uma característica distinta dentro de práticas vanguardistas modernistas³; a crescente condição interdisciplinar (*cross-disciplinary*) e de fragmentação das artes; e a difusão dos termos da “performance” como meio de leitura de práticas culturais diversas têm fornecido um solo fértil para a emergência da escrita-performance como uma prática e como um modo de enquadramento da prática. O termo escrita-performance em si, mesmo que inevitavelmente se desenvolva enquanto uma categoria que se refere a um crescente conjunto estruturado de obras, é – pelo menos por ora – ainda um termo instável e exploratório que tenta manter a tensão entre a escrita e a sua performance, a performance e a sua escrita. É o enquadramento através do qual uma amplitude de práticas de escrita e de performance são tornadas visíveis – as textualidades de performances sonoras, visuais, gráficas e de movimento; a performance de textos sonoros, visuais, gráficos e de movimento.

Enquanto uma forma de enquadramento, a escrita-performance também fornece um meio para repensar e para compreender uma variedade de artes e práticas de performance que têm se mantido silenciadas ou mutadas frente a regimes de visibilidade e modos de leitura que são mais tradicionais. A escrita-performance tanto problematiza quanto alarga o discurso que cerca a textualidade de práticas artísticas contemporâneas e permite que práticas até então marginais e periféricas adentrem o campo da pesquisa em performance. Mesmo que uma nova disciplina ou novo modo de enquadramento tenda a impor, pelo enquadramento em si, limites restritivos e convenções a práticas que até então eram livres; o benefício é a sua habilidade de mapear e conectar práticas que com frequência são ignorantes umas das outras e das novas direções e iniciativas que podem emergir da sua integração e demarcação. A escrita-performance é a relação contínua e transformadora entre os dois termos do seu discurso, propostos tanto como demarcadores de limites quanto como dois pontos determinantes em um circuito aberto ao longo do qual o arco luminoso de escritas-performance se formam.

2 Isso foi anunciado por Marshall McLuhan no início da década de 1960 e abordado pelas perspectivas filosófica (Jacques Derrida), estruturalista (Roland Barthes), cultural (Walter Ong), feminista (Hélène Cixous) e tecnológica (McLuhan).

3 Por exemplo, nas obras de Marcel Duchamp, Antonin Artaud e Gertrude Stein.

As origens da escrita-performance devem ser localizadas dentro do amplo contexto histórico das performances literárias, dentro e através de diversas áreas e mídias, mas ela também tem uma história e um contexto acadêmico mais localizados no que diz respeito a Dartington, uma faculdade especializada em artes em Devon, Inglaterra, onde escrever em relação à música, ao teatro, e às artes visuais e à performance tem de uma forma ou outra sido uma característica consistente e integrante do seu programa acadêmico desde meados dos anos de 1970, com uma conexão que se reporta à fundação do atual *Dartington Estate* em 1925⁴. Por exemplo, a “escrita para performance” foi uma especialização essencial na recém-criada Graduação em Teatro (a partir de 1976). Ela não se pautava, notadamente, nas ideias da dramaturgia tradicional (*playwriting*) ou no estudo literário de peças de teatro ou textos dramáticos, mas na contínua pergunta (e questionamento) acerca da relação entre a escrita e obras de performance; particularmente (naquele tempo) no que concernia os usos da escrita para a performance que enfatizava a criação de experimentos teatrais e obras da “nova dança” que fossem “físicos, não narrativos e visuais,” e das suas relações com contextos sociais e políticos mais amplos.

O gradual abandono, pela escrita (pelo menos no que concerne trabalhos de teatro experimental no Reino Unido), das normas da dramaturgia tradicional (*playwriting*) e de formas de drama associados com teatros e espaços teatrais convencionais, durante os anos de 1970 e 1980, foi refletido no debate contínuo e irresoluto sobre que preposição ou conector melhor caracterizaria a relação entre escrita e performance: escrever para a performance, que passou a sugerir um sentido de escrita a serviço da performance; escrita e performance; ou escrita como performance.

Durante os anos de 1970, o curso de teatro em Dartington buscou inspiração nos exemplos e modelos de escrita do trabalho desenvolvido no Black Mountain College, na Carolina do Norte. Em 1952, o poeta e então reitor do Black Mountain College, Charles Olson, escreveu a descrição

4 Dartington (Hall) foi fundado – na área das terras e dos prédios da propriedade originária do século XV no sul de Devon, Inglaterra – no ano de 1925, pela herdeira Dorothy Elmhirst e seu esposo Leonard Elmhirst, enquanto uma comunidade utópica voltada para a regeneração rural e para a promoção das artes. A Faculdade de Artes foi fundada em 1962 e fechada em 2010, quando foi incorporada à Falmouth University, na Cornualha, Inglaterra.

do curso intitulado *O Ato de Escrita no Contexto do Homem Pós-moderno* (*The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man*), que não apenas continha um dos primeiros usos sustentados do termo “pós-moderno”, mas também fornecia um marcador a partir do qual a ideia de escrita-performance pôde emergir. Olson escreveu:

O compromisso de cada aula... é a busca por uma metodologia através da qual cada pessoa no curso, por meio de atos de escrita e da crítica dos atos de escrita dos outros, possa cada vez mais ver revelada a cinética da experiência – a cinética deles próprios enquanto pessoas assim como das coisas pelas e para as quais eles precisam trabalhar. (OLSON, 1974, p. 28)

Existem (pelo menos) duas ideias principais aqui: (1) “atos de escrita” que claramente posicionam a escrita enquanto performativa, comprometida com processos físicos, que leva à (2) “cinética da experiência” – os literais “movimentos de materiais” ou “performances da escrita” que são descobertos e materializados. Como Olson notou em outro local: a cinética como uma transferência direta de energia de “onde o poeta a extrai... pelos meios do próprio poema, até fazê-la chegar ao leitor” (OLSON, 1966). Olson também descreveu o sentido da materialidade da escrita e a qualidade essencialmente performativa dos materiais da escrita como sendo “manipulados como uma série de objetos no campo de modo que uma série de tensões são mantidas, e sustentem precisamente o conteúdo e o contexto do poema que se autoformou, através do poeta, e, por conseguinte, até a instauração da sua existência” (Ibidem).

Quarenta e cinco anos depois⁵, a descrição do curso de Olson ainda possui uma ressonância contemporânea tanto no que concerne a sua visão quanto a sua “colocação” do ato de escrita. Enquanto sua herdeira conceitual, a escrita-performance não é apenas parte da atomização da literatura, da música, do teatro, e assim por diante. Nesse caso, ela claramente alinha-se “com a estética da suspeita, da disrupção e da revisão que tem em grande parte determinado a mentalidade de efusão da experimentalidade desse século” (BERGVALL, 2018). O primeiro Simpósio de Escrita-Performance (*Performance Writing Symposium*), um encontro internacional ocorrido em

5 No que se refere à data da publicação original do texto, em 1999. (N. T.)

Dartington, em 1996, enfatizou a materialidade da escrita e introduziu a noção de escrita-performance, na época, na medida que a apresentava:

A área da Escrita-performance define a escrita, no seu sentido mais amplo, enquanto a investigação da performance da linguagem. Reconhecendo que eventos textuais são produzidos não apenas através da exploração sintática e semântica da linguagem, mas também através do impacto gerado pelo tratamento de seus materiais, a Escrita-performance está enfatizando a grande diversidade de práticas artísticas e de escrita, tanto dentro quanto fora de tradições literárias estabelecidas, que dependem do uso do texto e de elementos textuais. Formas de teatro, de poesia, de instalações artísticas, de videoarte, de animação, de obras sonoras e *bookworks*⁶ e artes eletrônicas que compartilham e avançam a experimentação com as artes da linguagem, tornando-as parte do mesmo debate. O que é a escrita? onde ela acontece? tornam-se novamente perguntas fundamentais quando aspectos da escrita sonora, da escrita visual, da escrita-instalação, da escrita física ou até mesmo da escrita de duração são práticas que são definidas em cooperação com o linguístico e com o literário. Se a caneta e o papel ainda são considerados o abc da escrita, já faz tempo que o seu alfabeto completo explora uma variedade de permutações surpreendentes.⁷

6 *Bookworks* é um termo que nasce em relação ao termo *artwork* (obra de arte), e propõe o formato do livro como uma manifestação artística em si, que veicula e produz conhecimento por meio de estratos próprios. (N. T.)

7 O Simpósio foi coorganizado por Ric Allsopp e Caroline Bergvall, na época coordenadora do Curso de Escrita-performance no Dartington College of Arts.

Performance Writing: an interdisciplinary symposium (de 9 a 14 de abril de 1996) enfocava o texto enquanto objeto, o desenvolvimento do texto em relação a novas tecnologias, e a combinação entre performance e texto. O Simpósio envolveu contribuições, *papers* de uma grande variedade de artistas, escritores e performers, dentre os quais estavam cris cheek, Steve Baker, Caroline Bergvall, John Cayley, Susan Croft, Tim Etchells (Forced Entertainment), Heiner Goebbels, Matthew Goulish (Goat Island) John Hall, Claire MacDonald, Drew Milne, Andrea Phillips, e Cherry Smyth; com oficinas de escrita vocalizada, escrita-instalação, escrita-situada (*sited writing*) e escrita gráfica e escrita-improvisação dadas por Jean Binta Breeze, Mary Lemley, Mike Pearson (Brith Gof), Fiona Templeton, Aaron Williamson & Tertia Longmire; e performances e participações de SuAndi, Ronalckd Fraser-Munroe, Alaric Sumner, Jane Buckler, Helena Goldwater, Anthony Howell, Josephine Leask, Brigid McLeer, Simon Thorne (Man Act), Rod Mengham e outros.

Um segundo Simpósio, *In the Event of Text: Ephemeralities of Writing* (No Evento (Caso) do Texto: Efemeridades da Escrita) foi organizado com Nirav Christophe no Departamento de Teatro, na HKU em Utrecht, nos Países Baixos (de 28 abril a 02 de maio de 1999) e enfocou textos evanescentes (*disappearing texts*), performance efêmera & textos teatrais, mídias sônico-interativas e a distribuição de textos, sítios transformadores e escrita mobilizadora, escritas eletrônicas, cyber textos & hipertextos com os escritores e artistas Fabienne Audéoud, cris cheek, John Cayley, Paul Pourveur, e Joan Retallack.

O Bacharelado e o Mestrado em Performance Writing em Dartington existiram de 1994 a 2010, sob a coordenação de John Hall (1994-1995), Caroline Bergvall (1995-2001), Ric Allsopp (2001-2006), Mark Leahy (2006-2010).

Se a escrita-performance marca os pontos determinantes entre os quais um campo crepita e se aviva, isso não ocorre primeiramente por conta da sua estrutura, que apenas dá alguma forma e contorno a um conjunto diverso de práticas de escrita que agora performam tanto sobre quanto além da página, numa variedade de mídias e para um público crescente. As tecnologias da escrita e da performance, como sistemas de comunicação, apontam na direção da performatividade do texto: da escrita na medida que ela performa a si em seus próprios termos, dentro da sua própria área. Como Patrice Pavis observou, é a interação de sistemas de significação dentro da performance, e não a sua história, que é ofertada ao espectador e que produz significado (ISAACHAROFF; JONES, 1998). O termo escrita-performance coloca em foco essa interatividade, o jogo transformador do texto enquanto performance.

Considerações⁸

“Escrita-performance” foi primeiramente publicada no *PAJ: A Journal of Performance and Art*, publicação da The MIT Press, em 1999, enquanto uma contribuição à seção “Writing & Performance,” que contava com artigos de Ric Allsopp, Alaric Sumner, Carlyle Reedy, Lawrence Upton, Caroline Bergvall, Chris Cheek e Julian Maynard Smith.

Ric Allsopp é um escritor independente, editor e professor emérito de Performance Contemporânea na University of Falmouth, onde coordenou o departamento de Dance & Choreography, entre 2011 e 2016. Foi docente nos departamentos de Theatre and Performance Writing no Dartington College of Arts em diferentes períodos, entre 1982 e 2006. Em 1996, organizou com Caroline Bergvall o primeiro Performance Writing Symposium, em Dartington, que foi seguido pelo segundo Performance Writing Symposium, *In the Event of Text: Ephemerality of Writing*, na HKU, em Utrecht, em abril de 1999. Trabalhou extensamente na Europa continental desde 1990, atuando como docente na School for New Dance Development, em Amsterdã (1990-1998), e no European Dance Development Centre, em Arnhem (1998-2000); criando performances colaborativas e individuais (1997-2001); conduzindo oficinas de escrita e coreografia e palestrando nos Países Baixos, Finlândia, Dinamarca,

⁸ Estas considerações foram feitas pelo autor especialmente para esta tradução. (N. T.)

Alemanha, Polônia, Espanha (com Mal Pelo e L'animal e l'esquena), Croácia, Eslovênia e França (1992-2019). Foi membro do Conselho Internacional e professor visitante do MA SODA, na HZT, University of the Arts, em Berlim, de 2006-2011, e na ArtEZ, Arnhem (2009-20-11). De 1996 a 2018, foi coeditor da Performance Research, um periódico internacional de performance contemporânea com periodicidade bimestral (Londres & Nova Iorque: Routledge; Taylor & Francis), editando recentemente os números *On Writing and Performance* (2018), *Radical Education* (2016), *On Sleep* (2016) e *Performance & Poetics* (2015). Seu trabalho foi publicado numa variedade de livros e periódicos, que incluem: *Frakcija*, *PAJ*, *Tanz-Journal*, *Theater der Zeit*, e *Performance Research*, e *The Connected Body* (1996) para SNDO, Amsterdã; *Practicing Composition: Making Practice* (2015) e *SODA: A Decade of MA Solo Dance Authorship* (2017) para HZT, Berlin. Atua atualmente como membro da equipe de coordenação do MFA em Dance & Choreography na University of the Arts Philadelphia, EUA; e foi recentemente coeditor de dois livros sobre performance e cenografia para a Theatre Academy in Fredrikstad, Noruega – *Blind Spot: Staring Down the Void* (2020), e *Our Gruesome Cultural Heritage* (2021) financiados pelo Norwegian Artistic Research Programme, e pelo *EU Emergence Project /Creative Europe Programme*.

Referências

- BERGVALL, C. What do we mean by Performance Writing. *In*: ANDERSSON, A. (ed.). **Postscript: writing after Conceptual Art**. Toronto: University of Toronto Press, 2018. p. 83-92.
- ISAACHAROFF, M.; JONES, R. (ed.). **Performance texts**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- OLSON, C. Projective verse. *In*: CREELEY, R. (ed.). **Selected writings**. Cambridge: New Directions, 1966.
- OLSON, C. The act of writing in the context of Post-Modern Man. *In*: BUTTERICK, G. (ed.). **Olson: the journal of the Charles Olson archives**. [S. l.]: University of Connecticut Press, 1974.

Recebido em 11/06/2022

Aprovado em 02/08/2022

Publicado em 18/10/2022