

Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Ronaldo Oliveira Corrêa
Organizadores

Cadernos de divulgação científica
Design & Cultura
UTFPR . UFPR

design cultura

*políticas do
cotidiano*



A large, light gray ampersand graphic is positioned on the left side of the page, partially overlapping the text.

design & cultura

*políticas do
cotidiano*

**DESIGN & CULTURA:
POLÍTICAS DO COTIDIANO**

Volume 1. 2023

Organização

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Ronaldo Oliveira Corrêa

Autoria

Ana María Rivera Fellner

Camila dos Santos

Juliana Kerexu

Kando Fukushima

Lindsay Cresto

Maria Claudia Gorges

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Ronaldo Oliveira Corrêa

Rosa Amélia Barbosa

Yasmin Fabris

Yuri Gabriel Campagnaro

Revisão

Rebeca Pinheiro Queluz

Projeto Gráfico

Kando Fukushima



CREATIVE COMMONS CC BY-NC-ND

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS –
BIBLIOTECA DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN – CABRAL

D457 Design cultura [recurso eletrônico]: políticas do cotidiano. / Marilda
Lopes Pinheiro Queluz, Ronaldo Oliveira Corrêa (organizadores). -
Curitiba, PR : UFPR, 2023.
1 recurso online : PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-5458-207-0

1. Eleições. 2. Sindicalismo. 3. Jornalismo. 4. Publicidade. I.
Queluz, Marilda Lopes Pinheiro. II. Corrêa, Ronaldo Oliveira.

CDD: 745.4

Bibliotecária: Sheila Barreto - CRB 9/1242

Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Ronaldo Oliveira Corrêa
Organizadores

Cadernos de divulgação científica
Design & Cultura
UTFPR . UFPR



design cultura

*políticas do
cotidiano*

DESIGN & CULTURA: *POLÍTICAS DO COTIDIANO*

RESUMO

Este volume é uma produção coletiva a partir das pesquisas e debates realizados pelo Grupo de Pesquisa Design & Cultura no ano de 2021. Em um período triste e caótico de nosso país, marcado pelo avanço da extrema direita e da pandemia covid-19, as reuniões do grupo tornaram-se espaço de fuga, de luta, de afeto, de troca de saberes e memórias. Uma construção coletiva de esperança e resiliência. As atividades desenvolvidas e registradas neste livro, tiveram como objetivo dialogar com diferentes pessoas e coletivos que produzem ações, trabalhos e reflexões sobre arte, design e política, em diferentes lugares do Brasil. Os encontros foram realizados de maneira remota. Para isso, foram convidadas pessoas de diferentes territórios, alguns circunscritos à geopolítica nacional, outros constituídos afetivamente e, ainda, aqueles lugares desterritorializados. As temáticas abordam as lutas e resistências cotidianas, tendo a arte e o design como estratégias expressivas de comunicação e produção de novos sentidos. O texto mostra como estamos implicadas e implicados nessa fatura de redes e troca em redes. Temas como as visualidades e materialidades negras e indígenas, populares e institucionalizadas, foram conhecidas, apreciadas e debatidas. Esse movimento realizado por diferentes pessoas vinculadas ao grupo de pesquisa teceu continuidades e rupturas, como se pode perceber na sequência dos capítulos. A cada pesquisadora e pesquisador coube o exercício de mediação e apresentação nas reuniões. Cada capítulo, escrito em coautoria com interlocutoras e interlocutores - ou inspirado por elas e eles -, reinventa um jeito de contar a história, lembrar de um tema tratado, especular um argumento exposto.

ABSTRACT

This volume is a collective production based on research and debates carried out by the Design & Culture Research Group in the year 2021. In a sad and chaotic period in our country, marked by the advance of the extreme right and the covid-19 pandemic, the group's meetings became a space for escape, struggle, affection, and exchange of knowledge and memories. Put differently, it became a collective construction of hope and resilience. The activities developed and registered in this book aimed to dialogue with different people and collectives that produce actions, works, and reflections on art, design, and politics, in different places in Brazil. The meetings were held remotely. For this, people from different territories were invited, some limited to national geopolitics, others constituted by affection, and, still, those deterritorialized places. The themes address everyday struggles and resistance, using art and design as expressive communication strategies and the production of new meanings. The text shows how we are implicated in this making of networks and exchange in networks. Themes such as black and indigenous visualities and materialities, popular and institutionalized, were known, appreciated, and debated. This movement, carried out by different people linked to the research group, wove continuities and ruptures, as can be seen in the sequence of chapters. Each researcher was responsible for mediating and presenting at meetings. Each chapter, written in co-authorship with interlocutors - or inspired by them -, reinvents a way of telling the story, recollecting an addressed theme, or speculating an exposed argument.



DESIGN & CULTURA:
POLÍTICAS DO COTIDIANO

- 10 Apresentação**
Marilda Lopes Pinheiro Queluz; Ronaldo Oliveira Corrêa
- 20 Museus e Memórias: Notas sobre o Estalido Social no Chile**
Yasmin Fabris; Raiza Cavalcanti
- 42 Pluralidade – Tramando Diálogos com o Coletivo Pedramar**
Rosa Amélia Barbosa
- 52 Poesia, Corpo e Cidade. Uma Conversa sobre o Projeto Teias Urbanas de Rafael Cesar Corrêa**
Kando Fukushima
- 64 Projeto Afro**
Lindsay Cresto
- 76 Estallido Social, Arte y Dignidad: El Arte como Propuesta para Salir de la Violencia**
Ana Maria Rivera Fellner
- 90 Podcast Saúde Favela. Comunicação, Mobilização Social e Cultura Durante a Pandemia**
Kando Fukushima
- 102 O Campo e o Contracampo da Identidade Pankararu Segundo Marcos Albuquerque**
Yuri Gabriel Campagnaro
- 108 Imagem Como Conversa: Encontro com Sophia Pinheiro**
Maria Claudia Gorges
- 122 II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas. Mulheres Originárias: Reflorestando Mentes para a cura da Terra**
Camila dos Santos; Juliana Kerexu; Maria Claudia Gorges e Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri
- 132 Autoras e autores**

APRESENTAÇÃO

*Marilda Lopes Pinheiro Queluz;
Ronaldo Oliveira Corrêa*

História e memória são formas de entendimento do passado que nem sempre se confundem ou mesmo se complementam. A história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas. Por isso ela é, por definição, inconclusa. Já a memória traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele dedicar uma determinada lembrança: daquela que a produz. Assim ela recupera o presente do passado e faz com que o passado vire também presente (SCHWARCZ, 2019, p. 19-20).

Em um período triste e caótico de nosso país, marcado pelo avanço da extrema direita e da pandemia covid-19, as reuniões do Grupo de Pesquisa Design & Cultura tornaram-se espaço de fuga, de luta, de afeto, de troca de saberes e memórias. Uma construção coletiva de esperança e resiliência. As atividades desenvolvidas e registradas neste livro tiveram como objetivo dialogar com diferentes pessoas e coletivos que produzem ações, trabalhos e reflexões sobre arte, design e política, em diferentes lugares do Brasil. O diálogo proposto foi realizado de maneira remota ao longo do ano de 2021. Esse formato desdobrou-se em desafios e aprendizados a respeito das formas de encontro e de compartilhamento de conhecimento possíveis diante das condições em que vivemos nos últimos anos, de modo geral: o isolamento social e a crise sanitária, o desgaste institucional e político da gestão pública brasileira e a crise ética, estética e moral amplificada desde 2018, com o impedimento da presidenta Dilma Rousseff.

Apesar desse cenário, como tática de resistência acadêmica, decidimos dar continuidade às práticas de estudo e debate, fortalecer a produção de conhecimento coletiva, plural e criativa, constituindo redes de interlocução com pessoas, grupos e organizações dentro e fora da universidade. Esse foi o jeito de enfrentar as adversidades e engajar as e os estudantes, as pesquisadoras e os pesquisadores vinculados ao Grupo de Pesquisa. Essa ação mobilizou a todas e a todos no sentido da criação de imaginações sobre futuros possíveis, recolocando o lema dos fóruns sociais mundiais “outro(s) mundo(s) é(são) possível(eis)”, ocorridos inicialmente no Brasil e depois multi-situado nos países do sul global.

Em tempos em que as contradições foram radicalizadas, as violências explicitadas e as sensibilidades artísticas e reflexivas desqualificadas, compartilhar imaginações sobre o futuro foi um caminho para enxergar o presente possível!

A constituição desse compartilhamento foi, por um lado, um constante desafio e, por outro, um processo de aprendizado construído a cada encontro mensal do grupo de pesquisa, tentando subverter os limites impostos pelas mediações tecnológicas. Tomamos a comunicação remota como única possibilidade para organizar as atividades - já que o isolamento social, decorrente das medidas de enfrentamento da pandemia de covid-19, permaneceu recomendado pelos órgãos de saúde nacionais e internacionais -, e estabelecemos uma rede que ultrapassou a sala de aula, o campus e as fronteiras de Curitiba-PR; inventamos uma cartografia sobre algumas experiências produzidas em diferentes espaços sociais, em geral, urbanos. Para isso, foram convidadas pessoas de diferentes territórios (SEABRA et al, 2000), alguns circunscritos à geopolítica nacional, outros constituídos afetivamente e, ainda, aqueles lugares des-territorializados. O entendimento de que as formas de ação foram marcadas pelas experiências enraizadas no território, foi o guia e o acionamento para a realização dos convites. Cultivamos o desejo de encontro com habitantes de outras paisagens, falantes do idioma corrente de um jeito particular, criadoras e criadores de gestos, imagens materiais e imaginações a partir de visualidades atravessadas, mas não determinadas, pelas condições que se produzem no e a partir do espaço vivido.

A articulação, realizada pelas pesquisadoras e pesquisadores vinculados ao grupo de pesquisa, configurou-se como outro desafio, verdadeiramente instigante, visto que convidar pessoas e grupos levaria longas horas de negociações a respeito da disponibilidade, interesses, datas e mesmo fuso-horários. A negociação, entendida como predisposição ao diálogo (MARCHEZAN, 2006), foi, sem dúvida, a experiência de aprendizado mais radical produzida a partir do objetivo traçado, ao longo daquele ano. Estar em estado de negociação significou não apenas entender e aceitar os convites frustrados, como, também, disponibilizar-se para a escuta atenta às demandas de interlocutoras e interlocutores. Além disso, era fundamental garantir que essa escuta produzisse efeitos de sentido nos momentos de participação nas reuniões e registrar essas vivências para, então, compartilhá-las com essas pessoas e coletivos, com o grupo de pesquisa e com a sociedade, como se propõe este livro.

A devolução, pensada como efeito e motor dos encontros, ocorreu de diferentes modos, por meio das trocas simbólicas e econômicas, sem esquecer as afe-

tivas, que mobilizaram vinculações, mesmo que efêmeras, entre elas/eles e nós. As trocas constituíram um circuito, pelo qual interagimos com livros e materiais de desenho, imagens e narrativas. Ao explicitar o circuito, suas rotas e desvios, produzimos sentidos sobre cada ação, gesto e matéria trocada. Produzimos, ao fazer circular pessoas, coisas e sentidos, reflexões sobre arte, design e política. Concordar com Mauss (2006) foi necessário, quando esse autor afirma ser possível conhecer uma sociedade a partir das coisas que ela produz e troca!

O texto mostra como estamos implicadas e implicados nessa fatura de redes e troca em redes. Temas como as visualidades e materialidades negras e indígenas, populares e institucionalizadas, foram conhecidos, apreciados e debatidos. Esse movimento realizado por diferentes pessoas vinculadas ao grupo de pesquisa teceu continuidades e rupturas, como se pode perceber na sequência dos capítulos. A cada pesquisadora e pesquisador coube o exercício de mediação e apresentação nas reuniões. Essas pessoas atuaram como ponto de apoio, interlocução privilegiada e de agente (nó) na tessitura dessa rede, na prática efetiva da declaração-manifesto que se fez presente nos últimos anos: “ninguém solta a mão de ninguém”.

A escrita foi acionada a partir da experimentação com as palavras, as memórias, os sentimentos. Pretendeu-se uma inscrição sensível sobre os eventos vividos, uma rememoração dos encontros e das trocas realizadas, um texto com um olhar poético e emocionado, para transitar pela academia e muito além. Cada capítulo, escrito em coautoria com interlocutoras e interlocutores – ou inspirado por elas e eles –, reinventa um jeito de contar a história, lembrar de um tema tratado, especular um argumento exposto. Foram propostas, de diferentes maneiras e estilos, narrativas curtas, articulações entre palavras e imagens, relatos e comentários. Ao modo de uma série ou um inventário (PERREC, 2016), pretendeu-se documentar esses encontros e diálogos realizados ao longo de um ano. Propor um inventário vincula-se ao desejo de constituir as atividades

do grupo e este livro como um arquivo, que organiza e faz circular, de alguma forma, a experiência coletiva. Ademais, ressignifica a materialização do que imaginamos e aprendemos juntas e juntos, ampliando as rodas de conversas que tivemos, multiplicando as trocas sobre o que sentimos.

Ao nos defrontarmos com os textos encaminhados para a elaboração deste livro, percebemos as aproximações e distanciamentos, as contradições e adesões de autoras e autores. A procura por um fio condutor revelou-se insana, pois era justamente a falta de coesão e a dinâmica fragmentada que dava vida a esses textos. Reuni-los, sem perder a potência sensível e anárquica, foi uma das marcas desse “ajuntamento” de coisas. Pretendemos, nesta tentativa de “organização” do volume, manter as descontinuidades e lacunas, sendo coerentes com a rebeldia e a resistência manifestadas a cada linha, a cada encontro. Nesse sentido, persistir com o exercício de desobediência mostrou-se mais efetivo (MIGNOLO, 2008).

Como mais uma ação desobediente, convidamos algumas outras pessoas para encaminharem relatos e imagens de manifestações nas quais estiveram envolvidas ativamente ou como observadoras. Essas participações entremeiam os diálogos dos encontros do grupo, funcionando como desvios de rota, de leitura e de ordem, borrando ainda mais as fronteiras entre teoria e prática, pesquisa e ativismo. Acionar a descontinuidade como estratégia para “organizar” o volume foi uma forma de produzir rupturas criativas, ou pelo menos fissuras, em meio às estruturas já consolidadas de difusão do conhecimento. Nessa esperança, resta-nos apresentar os textos.

O texto **Museus e Memórias: Notas sobre o Estalido Social no Chile** de Yasmin Fabris e Raiza Cavalcanti abre o livro e funciona como uma espécie de prelúdio. Nele, as autoras propõem atentar para o estalido social - mobilização e resistência às propostas de reforma social e políticas públicas para educação, seguridade social e segurança pública ocorrido na cidade de Santiago do Chile -, como um meio para refletir sobre as demandas comunitárias por políticas de memória e democratização do patrimônio cultural nacional em cidades latino-americanas.

Relacionado às questões de demanda por políticas culturais que fomentem a arte educação, o texto de Rosa Amélia Barbosa, **Pluralidade – Tramando Diálogos com o Coletivo Pedramar**, provoca leitoras e leitores a acompanhar a constituição de um coletivo de arte-educadores do Recife-PE e seus dilemas na produção cultural naquela cidade. Assim como o mar, esse coletivo atua com fluxos constantes de transformação, forjados nas trocas com a comunidade, nos projetos artísticos

que reinventam identidades e memórias enquanto expressão individual e coletiva. Com perspectiva semelhante, o projeto Teias Urbanas é eixo central do texto **Poesia, Corpo e Cidade. Uma Conversa sobre o Projeto Teias Urbanas de Rafael Cesar Corrêa**, de Kando Fukushima. Mais do que apresentar, a ideia foi discutir as intervenções realizadas na cidade de Manaus-AM, misturando arte urbana, performance e poesia. O texto amplifica a temática da produção cultural a partir da ocupação da cidade e das relações conflituosas com os fluxos migratórios internacionais de venezuelanos e haitianos para o Brasil. Coloca-se para nós o desafio de refletir e produzir ações que incluam patrimônios e memórias migrantes e questionem as políticas para a constituição desses conceitos fugidios, híbridos, deslocados. Lindsay Cresto, por sua vez, aciona o debate sobre as políticas de patrimonialização pela perspectiva da documentação de obras, de produtores culturais e de artistas racializados no circuito de museus, galerias e centros culturais brasileiros, com predominância em São Paulo-SP. O **Projeto Afro** é uma plataforma de registro e documentação auto gestada, além de objeto de pesquisa e espaço de produção de reflexão sobre as produções étnicas, especialmente feitas por pessoas negras, no Brasil. Apesar do esforço para a crítica e constituição de novos olhares para os acervos, coleções e narrativas plurais da história da arte, percebem-se avanços e retrocessos. Neste capítulo, o debate se produz a partir e através das cartografias-arquipélagos (MARTIN-BARBERO, 2004), movendo-se em um entremeio que perturba e acomoda, como, por exemplo, a ideia racista de raça como categoria interna à teoria estética da arte moderna e contemporânea.

Na forma de um desvio, o texto **Estallido Social, Arte y Dignidad: El Arte como Propuesta para Salir de la Violencia**, de Ana Maria Rivera Fellner, nos convida a refletir sobre as mobilizações coletivas que aconteceram na Colômbia e que obtiveram repercussão por meio dos canais de comunicação engajados com a promoção e garantia da liberdade de imprensa e direitos humanos. A autora conta como as mobilizações que aconteceram em diferentes cidades colombianas e demarcaram uma outra maneira de constituir levantes (DIDI-HUBERMAN, 2018), por meio das imagens, das performances e da arte urbana. O convite para visualizar as manifestações políticas como uma arena de disputas estéticas reforça o argumento de que as formas de luta se transformaram, incorporaram o sensível e a expressão artística como tática para alcançar a mobilização coletiva e o engajamento às agendas antiliberais, anti patriarcais, antirracistas e sexistas. Esse texto nos interpela a respeito das possíveis conexões com outros levantes produzidos na América Latina, com outros coletivos que habitam esse território e estão a reivindicar a manutenção dos direitos individuais e sociais, políticos e humanos em um tempo de revisão das narrativas sobre a constituição das Américas.

Em diálogo com essas táticas de resistência, Kando Fukushima nos apresenta o projeto que explora as “matrizes comunicativas da cultura” (MARTIN-BARBERO, 2018), desenvolvido por agitadores culturais e a comunidade do bairro do Parolin, em Curitiba-PR, que se apropria das redes sociais e das mediações disponíveis na internet. **Podcast Saúde Favela. Comunicação, Mobilização Social e Cultura Durante a Pandemia** apresenta as pessoas envolvidas, as lutas diárias para a produção e realização da ação e, por fim, a repercussão junto às comunidades. Essas ações permitem recriar formas de mobilização e reconstrução de vínculos, tornando visíveis as coletividades que enfrentam as ações violentas que o estado produz. Evidencia-se nessa atuação e participação comunitária, a política de apagamento das populações pobres, em geral negras, na cidade de Curitiba-PR. Observamos, assim, o uso de tecnologias de comunicação e registro por coletivos étnicos e populares para a problematização de suas demandas por políticas públicas, seja de memória ou de saúde coletiva. Nesse sentido, Yuri Gabriel Campagnaro, no texto **O Campo e o Contracampo da Identidade Pankararu Segundo Marcos Albuquerque**, explicita as articulações e negociações realizadas por coletivos indígenas em situação de aldeamento urbano com a sociedade nacional. A conversa com o professor Marcos Albuquerque, do departamento de Antropologia da UERJ, nos faz repensar a produção fílmica realizada sobre a presença e circulação desses coletivos e suas práticas religiosas, entendidas como culturais, em eventos massivos como a virada cultural de São Paulo-SP. Outro texto que também problematiza a produção fílmica é **Imagem como Conversa: Encontro com Sophia Pinheiro**, de Maria Claudia Gorges. A autora constrói uma colagem de falas das interlocutoras, fragmentos dos filmes realizados de forma compartilhada e reflexões a partir desse material. Os frames que entremeiam o texto atuam como meios para abordar a produção expressiva indígena feita por mulheres, apresentar a perspectiva particular sobre os assuntos tratados e as visualidades presentes no texto. São imagens que nos provocam a respeito de temas existenciais, sem deslocá-los das condições objetivas de produção de corpos e sujeitos indígenas em situação de contato com a sociedade nacional e seus valores.

Como mais um interlúdio ou reticências para outros rumos de leitura, temos o texto/imagem ou narrativa verbo-visual **II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas. Mulheres Originárias: Reflorestando Mentes para a Cura da Terra**. Com a autoria compartilhada de Camila dos Santos, Juliana Kerexu, Maria Claudia Gorges e Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri, o capítulo se constitui por registros imagéticos, declarações e manifestos, em um explícito exercício de desobediência epistemológica, em livres pensamentos/sentimentos entrela-

çados. O texto move-se como uma marcha, uma reflexão sobre as formas de narrar os eventos, os corpos e as identidades étnicas em arena de disputa política pelos direitos individuais, humanos e políticos em sociedades multiétnicas em condições de produção do social a partir da perspectiva ultraliberal.

As experiências vividas e compartilhadas nas reuniões do Grupo de Pesquisa Design & Cultura, mesmo com a instabilidade da internet e as limitações das telas de notebooks, celulares, computadores, superaram os medos, as ansiedades, a distância, e construíram redes de afetos e conhecimento. De modo coletivo, interativo e sensível, encontramos outros jeitos de resistir, escutar e aprender. Os diálogos e as ideias foram rememorados, reinventados e compartilhados nos textos constitutivos desta coletânea, como um convite à leitora e ao leitor a uma experiência descontínua, desobediente, lacunar, que tentou registrar e documentar nossos encontros mensais, realizados ao longo do ano de 2021. Todavia, propomos ultrapassar a materialidade dos capítulos e deste livro, na busca incerta e vacilante de imaginações a respeito de um futuro presente, em que seja possível vivermos de forma libertária e amorosa com os diferentes seres que habitam o mundo em que estamos ou, dito de outro modo, que possamos exercitar o bem viver (KRENAK, 2019)! Resta a esperança que, ao atentar para a maneira como as pessoas lidam com as incertezas, saibamos nos mobilizar para a produção diária dessa imaginação, e “poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim do mundo” (KRENAK, 2019, p. 13)

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes - Exposição. IN: SESCSP. **Levantes**. São Paulo, 2018. (Catálogo de Exposição).

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2019.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações**: 3 introduções. Revista MATRIZES. V.12 - Nº 1 jan./abr. 2018. São Paulo - Brasil, p. 9-31.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de Cartógrafo**. Traves-
sias latino-americanas da comunicação na cultura. São
Paulo: Ed. Loyola, 2004.

MAUSS, Marcel. **Manual de Etnografia**. 1ª ed. Buenos Aires:
Fondo de Cultura Económica, 2006.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: A op-
ção descolonial e o significado de identidade em política.
Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, Língua e
Identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

PERREC, George. **Tentativa de esgotamento de um local
em Paris**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

SEABRA, Odette *et al.* **Território e Sociedade**. Entrevis-
ta com Milton Santos. São Paulo: Ed. Fundação Perseu
Abramo, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasilei-
ro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Museus e Memórias: *Notas sobre o Estalido Social no Chile*

*Yasmin Fabris;
Raiza Cavalcanti*

INTRODUÇÃO

O que ocorreu no Chile após o 18 de outubro de 2019, que ficou popularmente conhecido como *estallido social*, tem relevância não apenas para os cidadãos que habitam o estreito território comprimido entre a cordilheira dos Andes e o gelado Oceano Pacífico. A compreensão conceitual do que ocorreu no país excedeu suas fronteiras, visto que o Chile era visto como o experimento mais radical do neoliberalismo, com a sociedade de consumo mais radical (MAYOL, 2019). A efervescência cidadã e a tomada das ruas em diferentes cidades no território nacional indicaram o ímpeto por mudanças que, mais de um ano após o início das manifestações, ainda encontra fôlego, apesar das restrições impostas pela pandemia de covid-19. Neste texto, pretendemos refletir sobre as demandas que atravessaram as instituições museais do país, especialmente as que se localizam na zona central da capital Santiago - ponto de encontro para os manifestantes na cidade - e a emergência de novas ações culturais.

Sendo assim, temos como objetivo apresentar uma reflexão sobre as instituições culturais durante o *estallido* a partir de uma estratégia descritiva. Mais precisamente, buscamos compreender como os museus e centros culturais tiveram seus posicionamentos institucionais tensionados durante e a partir das jornadas de manifestações e, a partir disso, apresentar o surgimento de ações autogestionadas de memória e arquivo.

Nossa reflexão é marcada pelo olhar limitado de estrangeiras sobre um acontecimento que atravessa várias esferas da vida social dos chilenos/das chilenas. No momento de escrita deste texto, completa-se o terceiro aniversário da revolta. Os cidadãos, após aprovarem (no dia 25 de outubro de 2020), por meio de plebiscito, a reelaboração da constituição - herança do regime autoritário de Pinochet - elegeram uma assembleia constituinte, com igualdade de gênero, para escrita da nova carta magna. Contudo, apesar dos esforços empenhados para a escrita do documento, a proposta foi rejeitada com ampla margem pela população. Comentamos essa questão para informar que os acontecimen-

tos narrados e analisados neste texto concentram-se nos primeiros meses da revolta. Portanto, escapa da nossa análise os desdobramentos e contradições evocados pela revolta.

Como estrangeiras, não esperávamos o surgimento de uma revolta social, ao menos com a amplitude que teve, na nação que ostentava, entre os vizinhos, a maior estabilidade econômica da América do Sul – “um verdadeiro oásis na América Latina”¹. O modelo econômico e social neoliberal vigente no Chile era, inclusive, bandeira eleitoral de Bolsonaro e lema do Ministro da Economia brasileiro, Paulo Guedes, que estava em processo de implantar a agenda de privatizações e reformas no Brasil, tendo como referência o Sistema Privado de Pensões do Chile².

Em tom introdutório, faz-se necessário contextualizar alguns dos acontecimentos que possibilitaram e impulsionaram as manifestações e revoltas nas ruas, para que seja possível localizar as demandas em relação à cultura e, logo, as intervenções realizadas nos museus centrais da capital Santiago, dentro de um panorama complexo de insatisfações. A publicação de relatos que refletem sobre os acontecimentos que se desenvolveram na sociedade chilena no final de 2019 é um aporte significativo para compreensão das razões estruturais que permitiram a revolta, crise, ou melhor, o *estallido social* e, também, como esse acontecimento se relaciona com outros territórios da América Latina.

NOTAS SOBRE O *ESTALLIDO SOCIAL CHILENO*

Antes de focar nas instituições culturais, apresentaremos brevemente algumas das tensões prévias que possibilitaram o *estallido* e como as ciências sociais apresentam uma perspectiva sobre o fenômeno. Dentre as contribuições teóricas, que lançam diferentes abordagens para a situação, está o livro *Hilos Tensados Para Leer el Octubre Chileno* que reúne artigos produzidos por sociólogos e cientistas políticos do Centro Núcleo Milenio Autoridad y Asimetrías de Poder (NUMAAP). Os capítulos desenhavam como o país atravessava tensões subjetivas, econômicas e sociais que, ao longo dos anos, foram estabelecendo relações entre si (ARAUJO, 2020). Dividido em duas partes, é possível compreender, ao longo da publicação,

1 Dez dias antes do início das manifestações, no dia 8 de outubro de 2019, o presidente Sebastian Piñera, em entrevista ao jornal Meganotícias, assinala “En medio de esta América Latina convulsionada veamos a Chile, nuestro país, es un verdadero oasis, con una democracia estable, el país está creciendo, estamos creando 170 mil empleos al año, los salarios están mejorando” (MEGA NOTÍCIAS, 2019).

2 O atual Ministro da Economia brasileiro apresentou ao Congresso Nacional, em fevereiro de 2019, uma proposta de reforma no Sistema Previdenciário Federal inspirado pelo sistema de capitalização individual chileno (OLIVEIRA; MACHADO; HEIN, 2019), em que cada trabalhador deposita parte do seu salário obrigatoriamente em um Administrado de Fondos de Pensiones (AFP), gerenciado por empresas privadas, parte delas estrangeiras.

como grandes mudanças na sociedade chilena, no trabalho, na economia, na aposentadoria - tema da primeira parte do livro -, emergiram e possibilitaram o estado - discussão da segunda parte, chamada *acontecimientos e irrupciones*. Araujo (2020) explica que a primeira parte do livro trata do “día antes”, ou seja, dos fios que estavam em tensão. Já a segunda parte nos permite compreender as costuras feitas após o mês de outubro, a organização dos movimentos feministas, os protestos na *Plaza de la Dignidad*, as ressonâncias nas escolas, a violência policial, etc.

A precarização do trabalho e o modelo econômico neoliberal é uma temática que atravessa os artigos de Araujo (2019), Stecher e Sisto (2019) e Pérez-Roa (2019). Os autores tecem uma explicação de como as mudanças impostas pela economia demandaram novas exigências para os indivíduos e mobilizaram novos ideais sociais. A flexibilização do trabalho, imposta pela economia orientada para exportação, inseriu lógicas de competição com, cada vez mais, individualização das relações laborais. Apesar dos ganhos materiais e imateriais obtidos com o neoliberalismo³, derivado do aumento do acesso ao consumo, o modelo implicou a precarização do trabalho, a dissolução de proteções sociais e serviços sociais, percebido pela maior parte da sociedade chilena.

si ha habido un reconocimiento de las mejoras en las condiciones de vida, al mismo tiempo las personas han percibido que esto no tenía las mismas consecuencias para su calidad de vida ni para su bienestar personal. Más todavía, se han enfrentado a que aquello que podían obtener implicaba grados muy altos de sacrificio personal. En términos generales, se expandió el sentimiento que el precio a pagar era simplemente demasiado elevado (ARAUJO, 2020, p.20).

No mesmo sentido, Stecher e Sisto (2019) defendem a tese de que os processos de precarização do trabalho no Chile nas últimas décadas foram centrais para a insatisfação social que acarretou a mobilização social de outubro. Soma-se às experiências de trabalho precárias, os altos índices de crescimento econômico do país, que beneficiam apenas uma elite consolidada. Baixos salários, endividamentos pelo consumo e alto custo de vida também são denunciados no ensaio de Lorena Pérez-Roa (2020).

3 Ruiz e Boccardo (2014) singulariza o caso chileno com o que caracteriza como “neoliberalismo ortodoxo”, ou seja, a implementação de um desenvolvimento ininterrupto a ponto de mercantilizar quase todos os âmbitos da vida social. Os autores ponderam que a implementação do neoliberalismo ocorre de maneiras distintas nos países da América Latina, que combina reformas tipicamente neoliberais e formas de proteção, como é o caso brasileiro.

O informe PNUD de 2017⁴, que teve como enfoque as desigualdades no país, mostra que em 2015 metade dos assalariados com jornadas completas no Chile tinham baixos salários, ou seja, remunerações insuficientes para cobrir necessidades básicas de uma família média. Além disso, os baixos salários têm uma clara divisão de gênero, visto que trabalhadoras mulheres têm a probabilidade 10 pontos maiores de receber uma remuneração classificada como “baixa”.

Os Índices de Desenvolvimento Humano, publicados pelo PDU nos anos 1998, 2012 e 2015, informam gradativamente o problema da desigualdade social no Chile. O desenvolvimento econômico do país acabou por reiterar as formas de desigualdade que, segundo o relatório, são multidimensionais. Além das enormes diferenças de acesso a recursos econômicos entre os cidadãos, há também a diferença entre tratamento nas interações com as instituições. A consequência disso são possibilidades completamente distintas de sujeitos exercerem a cidadania ativa na construção da sociedade. Da mesma maneira, a auditoria publicada pelo mesmo órgão em 2019, antes do estalido social⁵, demonstra como a desigualdade se expressa em múltiplas dimensões da vida social, mas é agravada no aspecto financeiro⁶.

O que se viu na Praça da Dignidade foi a dissolução do que Moulian (1997) caracteriza como Chile Actual - um país silenciado que goza de uma aparente harmonia consensual. O esquecimento do “outro” e apagamento da memória de sociedades que vivenciaram traumas durante a ditadura militar foram reivindicados por meio de demandas individuais e coletivas. O sistema de silenciamento operado pelo estado, em troca de estabilidade, se desmanchava pelas demandas das ruas.

Sendo assim, os museus foram suporte material para explicitar as distintas demandas elencadas pelos chilenos/pelas chilenas e para produção de novas enunciações sobre a nação a partir de reivindicações descentralizadas, dentre elas a insatisfação com os posicionamentos institucionais das entidades culturais. Não há uma única organização por trás das jornadas que se desenvolveram em 2019 e 2020. As manifestações e intervenções urbanas partem

4 Desigualdades. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile. Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo (PNUD), junio 2017.

5 PNUD Chile: Diez años de auditoría a la democracia. Antes del estallido.

6 Dentre os países do mundo caracterizados com índice de desenvolvimento humano “muito alto”, o Chile é o que apresenta maior desigualdade - 1% das pessoas mais ricas concentram 11 das riquezas produzidas pelo país. Além disso, o relatório indica que as pessoas atribuem à elite política e econômica a responsabilidade pela desigualdade e as situações de abuso e de autor-reprodução de privilégios.

de distintas agregações e, da mesma maneira, a gama de reivindicações é igualmente diversificada⁷. É possível afirmar que o ímpeto por mudanças nas instituições culturais forma parte de um emaranhado de insatisfações que, por fim, impulsionam a reformulação no modelo de desenvolvimento neoliberal. O sinal mais evidente nesta direção foi o apoio popular dado à escrita da nova constituição, em 2020.

Para desenvolver essa reflexão, que pretende articular os processos de subjetivação, violência e memória no estallido social, com um recorte que privilegia os museus da capital Santiago, estruturamos o texto em dois momentos: no primeiro, revisamos brevemente a situação dos museus e sua desconexão com as demandas sociais e localizamos como essa situação é percebida nas mobilizações de outubro, no segundo, apresentamos a emergência de novas institucionalidades museais em razão do *estallido*, que buscam acomodar parte das demandas identificadas nos museus tradicionais.

Os muros dos museus em Santiago registraram que, entre as insatisfações reveladas nas manifestações que ganharam as ruas do Chile em outubro, estava o distanciamento entre as instituições museais e a cidadania. Essa chave de leitura aciona outra questão a respeito das instituições museológicas modernas (enquanto projeto político e social) estarem vinculadas a um discurso de Estado-Nação e à formulação de narrativas sobre a identidade nacional, que no *estallido* foi tensionado pela falta de reconhecimento da sociedade chilena.

7 O Museo del Estallido Social, plataforma autogestionada que documenta e cataloga registros, testemunhos, imagens e publicações derivadas do estallido, organizou a sua galeria virtual a partir de temas identificados nas manifestações, entre os quais estão demandas relacionadas ao meio ambiente, repressão do estado, feminismo e paridade entre gêneros, saúde e falta de proteção social, reivindicação de povos originários, educação, mobilidade social, sistema de previdência e precarização do trabalho, violação de direitos humanos, privatização, corrupção empresarial e estatal, inclusão social e LGBTQI.



Figura 1: Fachada do Museu de Arte Contemporâneo da Universidad de Chile
 Fonte: Raiza Cavalcanti (2019)

OS MUSEUS E AS JORNADAS: UM PANORAMA DESCRITIVO

“Creére en el arte cuando esté hecho para la gente”, “Contra el arte capitalizado elitista”, “Contra el arte neutralizador” foram frases escritas nos muros do Museu de Arte Contemporânea (MAC) no Parque Florestal, região central da cidade de Santiago, após o estalido social de 18 de outubro de 2019. As intervenções, realizadas na fachada neoclássica do Museu, explicitaram questionamentos sobre a capacidade da instituição de enunciar argumentos que dialogassem com a sociedade chilena. As críticas proferidas contra o posicionamento do museu pelos manifestantes se entremearam com pedidos por maior dignidade, contra a violência praticada pelo Estado e pela polícia, pelo fim do sis-

tema privado de pensões (AFP) e a dissolução do privilégio consolidado das elites no país⁸. O MAC, assim como os outros museus públicos de Santiago, tem a sua entrada gratuita e desenvolve cronogramas expositivos e programas de mediação com o objetivo de aproximar a cidadania das instituições. Com isso, podemos inferir que as questões levantadas por meio das intervenções nos muros dos museus não estão diretamente relacionadas à possibilidade de acesso ao museu, mas à percepção de que há um distanciamento simbólico entre os aparatos da cultura e as narrativas demandadas pelos chilenos/pelas chilenas a partir das revoltas.

O MAC não foi o único museu que sofreu intervenções na capital, o *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA) também recebeu intervenções que criticavam a arte elitista. Esses dois museus compartilham o mesmo edifício de arquitetura neoclássica - cada um tem sua entrada em um dos lados do edifício e conta, ainda, com uma ligação interna. Nas manifestações constantes que ocorreram em Santiago após outubro, as instituições de cultura se constituíram como espaços importantes para sustentar demandas sociais, como ocorreu com os muros do Centro Cultural Gabriela Mistral, que materializou um panorama visual e discursivo das insatisfações sociais da sociedade chilena.

Outros espaços, como o Museu Violeta Parra⁹ - que conserva e difunde o legado da artista Violeta Parra - e o Centro Arte Alameda, localizados no epicentro das manifestações, em uma região que ficou conhecida popularmente após as manifestações como *Zona Cero* - região central onde se organizaram os protestos -, foram incendiados durante os conflitos entre manifestantes e policiais¹⁰. Sendo assim, o *estallido social* no Chile, que passou a questionar diversos âmbitos da vida social, também colocou em tensão o posicionamento dos museus, visto por parte dos chilenos/das chilenas que tomaram as ruas como aparato discursivo das elites do país.

As instituições culturais responderam às demandas das ruas desempenhando uma série de ações para escuta da população. Alguns museus, como foi o caso do

8 O Museo del Estallido Social, organização fundada após as manifestações.

9 O museu foi fundado em 2015 por iniciativa dos filhos da artista Violeta Parra, os quais a partir da Fundación Violeta Parra doaram as obras ao Estado do Chile (Museo Violeta Parra, 2020).

10 A reportagem de José Navarrete (2020) publicada no jornal *La Tercera* afirma que não foram identificados os responsáveis pelos incêndios. Segundo o jornal *24 horas*, policiais indicam que os responsáveis, conforme testemunhas ouvidas por eles, foram encapuzados que participavam dos conflitos durante as manifestações (24 HORAS, 2020). Só no mês de fevereiro foi ateadado fogo no local duas vezes.

MNBA, passou a desenvolver reflexões sobre os modos de incorporar as intervenções na fachada ao seu acervo permanente. O Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, o qual tem sua sala expositiva alocada no Centro Cultural Gabriela Mistral, realizou chamadas públicas para constituir uma coleção das obras desenvolvidas a partir do *estallido social*, expandindo, assim, a noção de popular trabalhada pela instituição.

Contudo, as autoridades não reagiram da mesma forma à nova visualidade que alterou a paisagem do centro da cidade. As manifestações artísticas e demandas sociais registradas nos muros do GAM e do Centro Cultural Alameda foram cobertas por tinta pela municipalidade sem a autorização dos responsáveis pela gestão dos espaços¹¹. Assim, compreendemos que inscrições urbanas foram vistas pelas autoridades como enunciações que deveriam ser esquecidas e apagadas para não serem acionadas como matéria da memória. A disputa simbólica pelas imagens que constituem o espaço urbano foge do recorte deste texto, mas claramente é uma temática que o atravessa. Como parêntesis, devemos comentar que, além do apagamento das intervenções realizadas nas fachadas das instituições de cultura, durante as manifestações que tiveram sequência ao longo do ano de 2020, a estátua do General Baquedano, localizada no centro da Plaza Baquedano, ou Plaza de la Dignidade como passou a ser chamada após o 18 de outubro, constituiu-se como outro campo de disputa entre as autoridades e os manifestantes. Após cada jornada de manifestações, que ocorreram comumente nas sextas-feiras à noite, o monumento recebeu intervenções artísticas, como a que deixou a es-

11 Em 19 de fevereiro de 2020 o GAM amanheceu com seus muros pintados, apagando todas as manifestações feitas em sua estrutura desde o estalido em outubro. A direção do espaço rechaçou a intervenção e alegou o completo desconhecimento sobre a ação “Como centro cultural, creemos en la integridad del arte en todas sus formas de manifestación. Condenamos este hecho que vulnera nuestra institución, nuestra libertad y que borra parte de la historia que Chile estaba escribiendo”, dizia a nota publicada nas redes sociais da instituição. O mesmo ocorreu com o Centro Cultural Alameda, cujo porta voz declarou que a fachada foi pintada sem consentimento dos responsáveis.

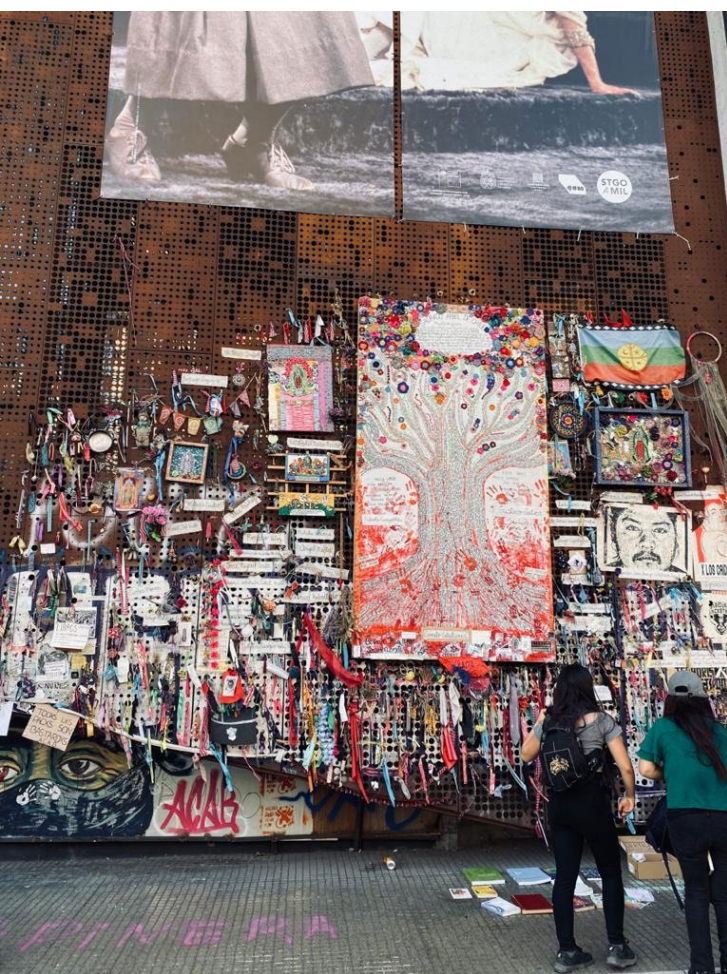


Figura 2: Imagens do muros do Centro Cultural Gabriela Mistral capturadas em 21 fevereiro de 2020, quatro meses após o início das manifestações e dois dias após as fachadas terem sido pintadas sem a autorização da instituição

Fonte: Yasmin Fabris (2020)

tátua pintada completamente na cor vermelha. Durante a madrugada, após a dispersão dos manifestantes, a Intendência voltava a colorir e restaurar a escultura com as características originais.

Este artigo, portanto, articula as teorias de subjetivação para refletir sobre as críticas mobilizadas em relação às instituições museais no Chile a partir do *estallido* social. Para isso, tem-se como base as propostas teóricas de Michel Wieviorka sobre os processos de subjetivação e des-subjetivação que envolvem as reivindicações da memória por meio de movimentos sociais. Parto da compreensão que os museus são conhecidos, dentre outras funções, como instituição-repositório da memória social/coletiva e, por isso, foram alvo de reivindicação na esfera pública, por atores mobilizados por sofrimentos históricos despertados pelo *estallido* social (WIEVIORKA, 2015b). Ou seja, esses grupos e/ou sujeitos passaram a questionar a ideia de memória social/coletiva oficial, encampada pelos dispositivos museais, impingindo à materialidade dos museus (seus muros) uma inscrição que tensiona a topografia sociopolítica chilena.

As reivindicações que foram materializadas nos muros dos museus indicam aspectos em comum: a memória de um passado doloroso, a violência praticada em diversas esferas da vida e os pedidos por justiça. Sendo assim, os sujeitos que picharam os muros do MAC, neste artigo, são interpretados como *portadores de memória*¹². Como explica Wieviorka (2015a), o elemento central das demandas sociais na América Latina, por vezes, não é propriamente a carga social, mas a necessidade do reconhecimento. Contudo, é evidente que a pauta pelo reconhecimento, acessada por meio da análise das intervenções urbanas, compõe um panorama que articula a percepção da perda de direitos sociais, a dificuldade de imaginar novos futuros e as violências sofridas em um passado recente.

A leitura das reivindicações inseridas nos muros de Santiago indica que os pedidos por justiça vinculam, conforme aponta Wieviorka (2012 e 2015b), o passado com o presente. Ou seja, as dificuldades sociais atuais enfrentadas pelos chilenos/pelas chilenas - a violência policial, dificuldade de acesso à saúde e educação, pensões sucateadas e ausência de direitos estabelecidos - têm relação com discriminações enraizadas na história, em violências políticas e jurídicas praticadas pelo Estado ao longo de décadas.

12 Wieviorka (2012) caracteriza os portadores de memória como os sujeitos que demandam compensações simbólicas de violências sofridas no passado. O autor utiliza essa noção para explicar os processos de subjetivação e dessubjetivação. Esse tema será abordado na continuação do artigo.

A frase “no son 30 pesos son 30 años”, que faz referência ao aumento do preço das passagens no metrô, estampada em diversos cartazes durante as manifestações, exemplifica a relação entre passado e presente descrita por Wieviorka (2012).

ESTALLIDO SOCIAL E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: AS INTERVENÇÕES NAS FACHADAS DOS MUSEUS

Desde 2015 o Conselho Internacional de Museus - ICOM passa por um impasse que, a um primeiro olhar, parece bastante simples: a definição do que é um museu. A dificuldade em caracterizar essas instituições modernas, que gera amplos debates e consultas públicas, revela a incerteza sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea. Se já foi possível utilizar o termo *Theatrum Memoriae*, para designar esses espaços que asseguravam a rememoração, essa noção de repositório hoje é altamente questionada (MENESES, 1995).

A possibilidade de novas estruturas museais como os “museus comunitários” ou “ecomuseus” e, até mesmo, a noção de curadoria compartilhada trouxeram renovações para o campo da museologia e às suas responsabilidades sociais (MENESES, 1995). O modelo institucional renascentista, como templos dos valores da burguesia, é largamente criticado. A sugestão de alguns, como Giulio Carlo Argan, é que os museus de arte contemporânea, ao contrário dos museus de arte antiga, dispensassem seus acervos, para, assim, ter maior flexibilidade de gestão e formulação de argumentos. O que Meneses (1995) coloca é que esse binômio Museu x Fórum reduz a perspectiva histórica a um lugar não criativo, como se as funções documentais não produzissem democratização, ou seja, o problema não reside no suporte “patrimonial” do museu, mas sim na ausência da dimensão crítica que permite dessacralizar o templo para que ele participe e interaja com as transformações sociais. Articulado com Wieviorka (2012, p.11), o trabalho dessas instituições com a memória permitiria rever abordagens hierarquizadas e conservadoras da história: “la memoria obliga a la historia a ubicarse desde adentro de la sociedad, la convoca a transformarse teniendo en cuenta sus avances, le prohíbe pasar por alto la vida colectiva”.

Na rebelião estudantil de 1968, na França, os cartazes nas ruas pediam que fosse ateado fogo no Louvre, visto pelos manifestantes como um almoxarifado do patrimônio burguês (MENESES, 1995). No Brasil, a criação do Museu de Amanhã, no Cais do Valongo, região portuária do Rio de Janeiro, levantou intensas revoltas da população negra, por essa ter sido a principal via de entrada de negros escravizados no país. O novo museu, para esses sujeitos, propunha uma narrativa sobre o amanhã incompatível com a memória do genocídio que havia ocorrido

no mesmo terreno em que foi erguida a arquitetura monumental da instituição. No estalido social chileno, os muros registravam que os sujeitos não se sentiam representados pelas instituições artísticas: “Me meo en tu arte cuica”¹³ dizia mais uma pichação no Museo Nacional de Bellas Artes. Deste modo, a maneira como essas instituições são mencionadas em revoltas sociais coloca em evidência que os museus estão imbricados em um tensionamento que vincula, por vezes, passados dolorosos com um presente igualmente problemático.

Wieviorka (2012, p. 12) explica que “la memoria refleja la des-subjetivación de aquellos para quienes el pasado no puede ser convertido en discurso o en acción presente” devido a condições desfavoráveis ou, até mesmo, ao caráter extremo dos sofrimentos físicos ou psíquicos vivenciados. A partir disso, pode-se interpretar que os museus foram espaços de exclusão e de construção de narrativas sobre o “outro” que repeliram sistematicamente formas de expressão não hegemônicas (ou subalternas) e não ocidentais dos seus espaços. Walter Benjamin caracteriza esse processo como a formulação de *história dos vencedores*¹⁴. Em outras palavras, grande parte dos museus atuam a partir de estruturas epistemológicas coloniais que excluem diferentes visões de mundo que não são legitimadas pelo mundo da arte ocidental¹⁵.

Interpretamos, então, que as pichações nos muros dos museus do Parque Florestal sinalizam os processos de subjetivação e de des-subjetivação acionados pelo estalido social chileno, onde a memória individual reivindica o lugar daqueles que foram excluídos ou marginalizados do registro histórico. É por meio desses processos que se constitui e transforma a consciência dos atores e é através deles que os atores tomam decisões (WIEVIORKA, 2012). Tourraine (2016) explica que a subjetivação leva até o sujeito a possibilidade de pensar como ator social e encontrar meios para sua ação. Ao contrário, a des-subjetivação leva à formação do anti-sujeito ou não-sujeito, que pode desembocar

13 “Mijo em sua arte elitista” (tradução livre).

14 A filosofia benjaminiana também coloca a “lembrança” como uma dimensão importante para escrita de uma história a contrapelo. A escrita da história deveria recolocar em perspectiva a tradição dos oprimidos: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

15 Para Becker (2010, p. 54) o mundo da arte é constituído por redes e grupos de pessoas que contribuem para produção de obras que o mundo ocidental convencionou como arte. Por isso, a noção de convenção é importante para obra do autor. Na perspectiva que ele adota, as obras não são produto de artistas geniais isolados, mas “elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa natureza”.

em condutas destrutivas. As ações de intervenção nas fachadas do museu, a partir dessa definição, podem configurar tanto processos de subjetivação – por sujeitos que encontraram no picho a possibilidade de revelar suas demandas e conduzir a sociedade para uma mudança – como de des-subjetivação – destruição completa da instituição museu para deleite próprio.

A frase “Creére en el arte cuando este hecho para la gente”, estampada na fachada do MAC, parece ser um indicativo do primeiro caso, em que a intervenção designa um processo de subjetivação. Ela revela o apelo do ator por uma mudança: que a arte apresentada pela instituição em um futuro imaginado tenha proximidade com a realidade social chilena. O picho demanda a inclusão de sujeitos excluídos na narrativa oficial da arte, a contemplação das memórias individuais e coletivas¹⁶.



Figura 3: Intervenção no edifício do Museo de Arte Contemporáneo - Universidad de Chile

Fonte: Raíza Cavalcanti (2019)

¹⁶ Apesar da memória provocar processos de subjetivação e des-subjetivação individuais, esses processos podem alimentar lógicas coletivas em que subjetividades singulares se entrecruzam e provocam novas memórias de grupos ou coletivos (WIEVIORKA, 2015b). Com isso, é possível interpretar que no estalido social chileno, na medida que as memórias individuais ganharam ressonâncias nas ruas, foram articulando memórias coletivas mobilizadas em demandas sociais.

Wieviorka (2015a) explica que há subjetivação na medida que uma pessoa ou comunidade consegue afirmar-se como sujeito, controlar suas experiências - do presente e do futuro -, recordar o passado sem melancolia. A des-subjetivação ocorre quando não é possível que uma pessoa ou coletivo construa ou reconstrua sua existência. Voltando ao caso chileno, concluo que coexistem os dois polos indicados pelo autor. Ao mesmo tempo que a saída da violência, de um estado ditatorial violento e opressor permitiu o debate público com, inclusive, a construção de um Museu da Memória, grande parte da violência praticada pelo Estado chileno - como a invisibilização de cosmologias indígenas, a exclusão de práticas artísticas mapuches da história oficial da país - foi pacificada pelo “véu do esquecimento”.

A criação de um Museu, no sentido de monumento indicado por Foucault (1995), solidifica e dificulta a possibilidade de micro memórias ou narrativas subjetivas e individuais de vítimas da violência. O estalido social que ocorreu no Chile mostra que os processos de des-subjetivação operados ao longo dos anos - por meio do apagamento sistemático de racionalidades indígenas e pela criação de narrativas artísticas deslocadas com a realidade social - foram substituídos por processos de subjetivação, em que sujeitos encontraram meios para atuar socialmente e demandar por direitos.

A proposição de um conceito sociológico para a memória é central no trabalho de Wieviorka (2012) e relevante para pensar a relação dos museus chilenos com o estalido social sob a ótica das teorias da subjetivação. A memória, para o autor, tem a capacidade de reativar processos de subjetivação e des-subjetivação individuais que podem alimentar lógicas coletivas em que pessoas se encontram e formulam demandas abrangentes.

La mémoire main- tient en vie ce qu’ont vécu ceux qui ne sont pas entrés dans l’histoire, qui sont restés sur le bord de la route; elle nous dit ce que nous avons perdu, et pas seulement ce qu’ont gagné les vainqueurs, elle redonne sens à ce qui en avait peut-être, mais qui a sombré dans le silence (WIEVIORKA, 2012, p. 13)¹⁷.

Portanto, a memória é uma parte da consciência integrada ao passado que, eventualmente, como ocorreu no Estalido, se transforma em “força ativa” (WIEVIORKA, 2012). Ela tensiona concepções clássicas da história na medida

¹⁷ A memória mantém vivo o que viveu aqueles que não entraram na história, que foram deixados à margem do caminho; nos conta o que perdemos, e não apenas o que ganharam os vencedores, volta a dar sentido a o que, talvez, havia, mas que ficou nas sombras do silêncio (tradução livre das autoras).

que é evocada por sujeitos, por vezes aqueles que foram excluídos da *história dos vencedores*, que vem a desafiar o conjunto da sociedade, indo de encontro a relatos nacionais e oficiais sobre o Estado-Nação ou, no caso desta análise, ao discurso oficial da historiografia da arte. Refletir sobre a memória individual e coletiva, ou melhor, sobre os portadores de memória, permite acessar como o Estalido Social foi um processo importante para elaboração de subjetividades que questionaram e pressionaram os relatos e memórias articuladas nas instituições museais no país.

A IMERSÃO DE OUTRAS INSTITUCIONALIDADES: O MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL

Ao mesmo tempo que houve demandas em relação às instituições museológicas tradicionais, financiadas pelo estado, o *estallido* social chileno fez eclodir novas ações museais auto gestionadas. Uma dessas ações, que vale a pena mencionar por sua duração e consistência, é o *Museo del Estallido Social* (MES), criado em 2020 por um grupo de artistas e ativistas, liderado pelo artista e museólogo Marcel Solá. O museu surgiu como espaço para reunir e difundir a memória material e simbólica da convulsão social chilena com uma forte ênfase na disputa política e simbólica da narrativa das revoltas sociais no espaço público. (FACUSE; CAVALCANTI, 2022)

Num momento em que as forças estatais criavam narrativas para criminalizar os protestos, por um lado, e destruíam ou apagavam as manifestações artísticas produzidas no contexto das passeatas, por outro, um grupo de artistas iniciou um processo de registro e sistematização virtual das imagens do *estallido* social. No início, o projeto se tratava de um repositório eletrônico de registro colaborativo, no qual a população foi convocada a colaborar enviando fotos, vídeos, textos e sons das ações de protesto. Criado em março de 2020 por Marcel Solá (artista visual e museólogo), Pablo López (antropólogo), Maria José Cornejo (agro-ecologista), Karina Morales (socióloga), Victor Jara (filósofo) e Fabio Castro (designer e artista visual), o site do *Museo del Estallido* passou, rapidamente, a reunir um grande número de fotos, imagens, vídeos, artigos de imprensa, trabalhos acadêmicos, entre outros, que refletiam sobre o momento histórico, gerando um importante repositório digital sobre a revolta popular. (FACUSE; CAVALCANTI, 2022)

Porém, o êxito do repositório virtual levou o projeto a dar um passo adiante e criar um espaço físico para a salvaguarda das imagens, cartazes, esculturas e objetos, como escudos de proteção, produzidos durante a revolta. Foi então que, a partir de outubro de 2020, a palavra “museu” aciona um novo sentido no



Figura 4: Sede do Museo del Estallido, em Santiago no Chile

Fonte: Museo del Estallido (2020)

nome do projeto, que passou a gerir um espaço físico para abrigar uma coleção composta por cartazes, lambe-lambes, esculturas, objetos, roupas, sons e vídeos das manifestações, em um espaço que recria, através da arte, a atmosfera da revolta social de outubro de 2019 no Chile.

Mas, para além da função de registro e memória da revolta social, a importância deste projeto pode medir-se também, e especialmente, na visibilização que realiza dos atuais debates sobre o papel social dos museus e sua relevância como instituição para as sociedades contemporâneas. Um aspecto importante, que é constantemente enfatizado por Marcel Solá, curador do *Museo del Estallido*, é que a ação surge de uma iniciativa de artistas/cidadãos e tem como objetivo ser mantida e ampliada pela cidadania. Como maneira de distanciar-se da clássica crítica aos museus de “institucionalização” da memória ou de distanciamento dos seus contextos locais por uma lógica de



Figura 5: Galeria interna do Museo del Estallido, em Santiago no Chile.

A direita a obra *Insurrección*, de Gary Beltrán Faúndez

Fonte: Raíza Cavalcanti (2020)

patrimonialização, os criadores do MES reforçam a noção de colaboração, criação cooperativa e museu cidadão.

A coleção do MES é composta de doações de artistas e manifestantes (pessoas que doaram seus escudos de proteção, por exemplo), de resultados de pesquisas de antropólogos e outros cientistas sociais que registraram sons e imagens dos protestos, das roupas de *performers* doadas ao museu, e objetos como uma cadeira do icônico *Cine Arte Alameda*, incendiado pela polícia durante os protestos e transformado em uma instalação por Marcel Solá. A polifonia dos registros, objetos, esculturas e imagens, apinhadas uns sobre os outros no pequeno espaço da galeria, é ampliada pelo mural gigante que reproduz o muro do Centro Cultural Gabriela Mistral que foi, completamente, ocupado pelas manifestações imagéticas durante os protestos, criando uma grande galeria a céu aberto, destruída pelo governo de Pinheira em fevereiro de 2020.

Considerando o anterior, é importante ressaltar, tal como mencionam Facuse e Cavalcanti (2022), que os criadores do *Museo del Estallido* não só pretendem gerar uma coleção de objetos a partir de uma experiência coletiva, mas também, e principalmente, ampliam os atuais debates sobre o papel social dos museus, incorporando em suas interpretações, práticas e ações de constituição de um museu, princípios como a inclusão e a participação. Isso é observado nas falas dos idealizadores do projeto¹⁸ em que estes enfatizam os processos de colaboração em rede que colaboram para a constituição do museu, considerando a inclusão de diferentes capacidades e produzindo processos de articulação territorial de diferentes comunidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pichações nos muros do museu revelam demandas por compensações simbólicas: o reconhecimento de uma parte da história de sujeitos que foi apagada em favor de narrativas hegemônicas e ocidentais sobre a arte e a cultura dos chilenos e migrantes. A partir de Wieviorka (2012), consideramos que esses sujeitos, ao intervirem nas fachadas dos museus, demandaram pela inclusão no registro oficial da sua cultura e, portanto, dos seus aportes na vida coletiva.

O artigo de Facuse e Cavalcanti (2019) pontua como muitas das instituições na capital Santiago compreenderam o chamado das ruas e estão atuando para (re) construção conjunta, com chilenos e estrangeiros, de suas abordagens com e para sociedade. A perspectiva apresentada por Wieviorka nos permite avançar e compreender que os espaços da cultura (museus, teatros, cinemas e centros culturais) são vistos pela população como espaços centrais para construção de memórias coletivas. O que as manifestações nas fachadas dos edifícios museais evidenciou foi a demanda para que essas instituições construam e acolham discursos artísticos e históricos que considerem a subjetividade, os micro relatos, que abarquem os processos de subjetivação e des-subjetivação que tensionam a hegemonia das narrativas oficiais da Arte e do Estado-Nação.

É preciso (re)criar e refletir sobre a possibilidade de instituições culturais com formulações curatoriais que incluam e explicitem as contradições discursivas. Espaços em que os muros não sejam aparatos arquitetônicos para distanciar pessoas, mas locais que possibilitam encontro para promoção de novas subjetividades. Dessa forma, a presença de projetos como o *Museo del Estallido*

18 Conforme comenta Marcel Solá “o Museu do Estallido não visa apenas documentar e talvez perpetuar o imaginário artístico gráfico surgido no contexto do surto, não é o fim, mas é um meio a mais para se referir às demandas sociais que são muito mais amplas do que apenas o que as expressões culturais expressam”. (SOLÁ, 2021 apud TREJO, 2021)

são importantes meios de visibilizar, na esfera pública, processos de arquivamento e memória cidadãos, atuando como um espaço democratizante e vinculado aos territórios e comunidades em que participa. Na medida em que o projeto torna evidente para o público e a cidadania em geral os processos de construção coletiva de coleções, abre espaços para a participação comum e permite que as pessoas reconheçam processos de criação da memória coletiva e participem mais ativamente da vida cultural de seus territórios (FACUSE; CAVALCANTI, 2022).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, K. Desmesuras, desencantos, irritaciones y desapegos. In: ARAUJO, K. (Editora). In: Hilos Tensados. Para leer el octubre chileno. Santiago: Colección Idea USACH, 2019.

BECKER, H. S. Mundos da arte. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

FACUSE, M.; CAVALCANTI, R. Museo del estallido: memoria, patrimonio y revuelta social. Revista análisis del año. Universidad de Chile, Santiago, p.102-114, 2022.

FACUSE, M.; CAVALCANTI, R. (2019). Museo y revuelta: repercusiones del estallido social en las instituciones de la cultura en Chile. In: GASPARG, F. JARPA, G. (Editores) Los Futuros Imaginados. Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, 2019, p.144-151.

FIGUEROA, N. “El ‘relato de guerra’ ya no identifica”: Artistas e historiadores analizan la disputa simbólica por la estatua de Baquedano. El Desconcierto. 23 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.eldesconcierto.cl/2020/10/23/artistas-e-historiadores-analizan-la-disputa-simbolica-por-la-estatua-de-baquedano/>> Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MEGANOTICIAS. Piñera y Chile en Latinoamérica: “Es un verdadero oasis, con una democracia estable”. Meganoticias. 8 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.meganoticias.cl/nacional/278153-sebastian-pinera-chile-oasis-latinoamerica-democracia.html>> Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

MENESES, U. T. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 3, p. 83-84, 1995.

MUSEO DEL ESTALLIDO SOCIAL. Imágenes por temas. Disponível em: <<https://museodelestallidosocial.org/imagenes/imagenes-por-temas/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

MUSEO VIOLETA PARRA. História. Disponível em: <<https://museovioletaparra.cl/historia/>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

NAVARRETE, J. Museo Violeta Parra es afectado por nuevo incendio en medio de incidentes en cercanías da Plaza Baquedano. *La Tercera*. 20 de fevereiro de 2020. Santiago, 2020. Disponível em: < <https://www.latercera.com/nacional/noticia/museo-violeta-parra-vuelve-a-incendiarse-en-medio-de-incidentes-en-cercanias-de-plaza-baquedano/LDPTV6FJENDFBA-6G7KKKWOML6A/>> Acesso: 15 de janeiro de 2022.

OLIVEIRA, S. C. de; MACHADO, C. V.; HEIN, A. A. Reformas de la Seguridad Social en Chile: lecciones para Brasil. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 35, N. 5, p. 1-5, 2019.

PÉREZ-ROA, L. Consumo, endeudamiento y economía doméstica: una historia en tres tiempos para entender el estallido social. In: ARAUJO, K. (Editora). *Hilos Tensados. Para leer el octubre chileno*. Santiago: Colección Idea - Editorial USACH, 2019, p. 83-105.

STECHER, A. SISTO, V. Trabajo y precarización laboral en el Chile neoliberal. *Apuntes para comprender el estallido social de octubre 2019*. In: ARAUJO, K. (Editora). *Hilos Tensados. Para leer el octubre chileno*. Santiago: Colección Idea - Editorial USACH, 2019, p. 37-82.

TREJO, C. V. El Museo del Estallido Social en Chile, un refugio para la memoria y la acción política. *Revista Sputnik. Sesión América Latina*. 2021. Disponível em: <<https://mundo.sputnik-news.com/20211016/el-museo-del-estallido-social-en-chile-un-refugio-para-la-memoria-y-la-accion-politica-1117197657.html>> Acesso: 20 de agosto de 2022.

TOURAINE, A. El fin de las sociedades. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2016.

WALTER, B. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, p.222-232, 1987.

WIEVIORKA, M. La conciencia del tiempo: la memoria. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015a.

WIEVIORKA, M. Sortir de la violence. Un chantier pour les sciences humaines et sociales. Socio. La nouvelle revue des sciences sociales, n. 5, p. 221-240, 2015b.

WIEVIORKA, M. Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation. p. 2-14, Fondation Maison des sciences de l'homme, Paris, 2012. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00717835>>. Acesso: 15 de abril de 2020.

24 HORAS. Así quedó el Museo Violeta Parra después del incendio de este viernes. 24 horas. 8 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.24horas.cl/nacional/asi-quedo-el-museo-violeta-parra-despues-del-incendio-de-este-viernes-3926688>> Acesso em: 15 de janeiro de 2022.

Pluralidade

Tramando Diálogos com o Coletivo Pedramar

Rosa Amélia Barbosa

Encontros. A produção de conhecimento no contexto político brasileiro, especialmente após 2016, tem sido cada vez mais atravessada por dinâmicas excludentes e marginais. Em meio aos enfrentamentos com os quais precisamos aprender a lidar, a partir da pandemia de covid-19¹, interações virtuais oportunizaram encontros. As brechas que subvertem a lógica de pensamento colonizador é que nos permitiram, pelas redes sociais, chegar ao *Coletivo Pedramar*², atuante na cidade de Recife/PE.

Coletive-se. O *Coletivo Pedramar* é formado por estudantes do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPE) e estudantes da graduação em Artes Visuais/licenciatura (UFPE). O nome faz referência não apenas à cidade do Recife, local onde todas as pessoas do grupo residem, mesmo que nem todas sejam naturais da cidade, como também às características sociais e culturais da região, com as quais o coletivo mantém uma relação tão íntima e intensa.

O *Coletivo Pedramar* nasceu de uma inquietude por parte de suas / seus integrantes de desenvolver trabalhos que dialoguem com as várias esferas das Artes Visuais, provocando o intercâmbio com a comunidade. Existe também a intenção de aproximar o grande público às Artes Visuais, por meio da Arte/Educação e da exploração do fazer artístico. Neste texto, como indicado por Ana Mae Barbosa (2010), referência para os estudos da Arte/Educação brasileira, utilizamos a designação Arte/Educação (com barra), escolha decorrente da barra, com base na linguagem de computador, que significa “pertencer a”.

Assim como o mar, o coletivo está em constante fluxo de transformação. A ideia deste texto é suscitar a reflexão sobre o percurso do coletivo, consoli-

1 O Vocabulário Ortográfico de Língua Portuguesa (VOLP) recomenda a escrita com letra minúscula uma vez que se trata de um nome comum de uma doença, e não de um nome próprio. “covid-19 é o nome oficial da doença provocada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2). Do acrônimo inglês COVID (de coronavirus disease), o termo faz ainda referência ao ano em que a doença foi pela primeira vez identificada (2019)”.

2 Para conhecer um pouco mais o coletivo, confira: <https://www.instagram.com/coletivopedramar/> e/ou <https://www.youtube.com/channel/UC8p-kr0U8qRVIMbDQps5F3g>.

dando aprendizados ao gerar novas possibilidades de leituras e elaboração de experiências materializadas no campo da arte, a partir das vozes plurais de cada integrante.

Vozes. De forma expansiva, o coletivo une experiências e conhecimentos, construindo trajetórias pessoais de formação. Essa dinâmica formativa volta-se, o tempo todo, para o pensamento de Paulo Freire (2001): “não existe ensinar sem aprender (...) o ato de ensinar exige a existência de quem ensina e de quem aprende”. O processo resulta em frutos imediatos de “ensinagem”, como aprendemos com Pimenta e Anastasiou (2010). Ou seja, a relacionalidade das ações de aprendizagem realizadas pelo Coletivo Pedramar e o ato de ensinar o aprendido no diálogo tecido com o Grupo *Design e Cultura*³. São múltiplas as ações que unem essas pessoas.



Figura 1 Card de divulgação virtual do encontro

Fonte: Grupo de Pesquisa Design e Cultura da UTFPR

3 O encontro virtual aconteceu na tarde de 12 de dezembro de 2021. Logo após a atividade as palavras do Rosalvo, ressoavam pelo grupo “Gostaríamos mais uma vez de agradecer por essa oportunidade e dizer que é um prazer imenso participar desse bate papo. Tenho certeza que temos muito a construir juntos e esperamos somar para as reflexões do pessoal!”

O curto espaço de tempo dedicado a esse embaraço de trocas, transforma, transborda aprendizados. Contextualizar o aprendido, o observado e o experimentado a partir dos espaços vivenciais dos lugares que habitamos, faz a diferença. É assim que as vozes ecoam.

A pluralidade do *Coletivo Pedramar* se constrói desde a sua composição. Cada integrante, com suas histórias, memórias, afetos e saberes aponta para o tamanho da diversidade dessas vozes. São estas, as pessoas:

Felipe Neves dos Santos César, graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) é membro pesquisador do grupo de pesquisa Arte, Cultura e Memória (CNPq-UFPE) e atualmente cursa mestrado em Artes Visuais (História da Arte) na UFPE, desenvolvendo uma dissertação sobre o artista pernambucano Joaquim do Rego Monteiro. Além da pesquisa, atua desenvolvendo projetos educativos na Coordenação de Artes Visuais da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Artes da Fundação Joaquim Nabuco (DIMECA-FUNDAJ). Possui diversos projetos educativos e culturais executados nas galerias de arte Baobá, Massangana e Vicente do Rego Monteiro (Recife – PE).

Camila Cantil é natural de São Paulo – SP e veio para Recife – PE para cursar Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco. Além de graduada em artes visuais, é artista visual e fotógrafa. Participou das exposições: “Identidades em Azul: Cianotipia e Autorrepresentação” (2021); “A memória e o Têxtil” (2020); “Até a Próxima Estação” durante o 29º Festival de Inverno de Garanhuns (2019); “Arte e participação”, no IX Salão Universitário de Arte Contemporânea do Sesc (2017), com itinerância no Sesc Petrolina (2018).

Atua, também, como arte/educadora, já tendo ministrado oficinas de colagem, encadernação, fotografia, lambe-lambe e estamparia, para grupos de diferentes faixas etárias.

Rosalvo Felisberto de Oliveira Filho é graduado, com láurea, em Artes Visuais (licenciatura) pela Universidade Fe-

deral de Pernambuco (UFPE), onde foi bolsista pesquisador no programa de iniciação científica (PIBIC – CNPq). É membro pesquisador do grupo de pesquisa Arte, Cultura e Memória (CNPq-UFPE) e, atualmente, como bolsista CAPES, cursa mestrado em Artes Visuais (História da Arte) na UFPE, desenvolvendo um trabalho de pesquisa sobre a obra do artista pernambucano Abelardo da Hora. Atuou, também, como restaurador no projeto de restauração da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (Recife – PE) através da empresa GRIFO Diagnóstico e Preservação de Bens Culturais.

Niara Mackert Pascoal é mestrandia em Artes Visuais do Programa Associado de Pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela UFPE (2015-2018). Foi bolsista do Núcleo de Acessibilidade da UFPE, na função de tutora para assuntos de acessibilidade educacional (2017-2019). Foi monitora das disciplinas de Fundamentos da Linguagem Visual 1 e 2, da UFPE (2016). Foi estagiária no setor de artes visuais (gestão e produção cultural) do Serviço Social do Comércio - SESC, sede administrativa em Pernambuco (2017-2018). Tem experiência na área de Arte/educação, gestão e produção cultural e técnicas artísticas. Como artista, foca sua produção em fotomontagem, fotografia e aquarela. Tem como objeto de pesquisa e produção acadêmica arte e inclusão de pessoas com deficiência, arte/educação infantil e processos de criação/criatividade. Foi membro do grupo de estudos da UDESC Apotheke na Escola em 2020. Atualmente é educadora social na área de artes visuais no Movimento Pró-criança - unidade Piedade, ministrando o curso de Artes Visuais, com a pesquisa: O movimento Pró Criança e as aulas de artes visuais: criatividade e expressão plástico-corporal de crianças em vulnerabilidade social.

João Victor Pinto Baía é mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui graduação em Artes Visuais - Licenciatura na Universidade Federal de Pernambuco (2019). Estudou desenho e pintura com o Professor Doutor Fernando Lúcio no Espaço Fernando Lúcio de Belas Artes (FELLBA) - Curso de Belas Artes, desenho e pintura (2016-2018). Foi monitor de três disciplinas na graduação, Fundamentos da Linguagem Visual 1 (2016.1), Fundamentos da Linguagem Visual 2 (2016.2), Desenho 1 (2017.1). Foi aluno bolsista (2016/2017) do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), premiado em primeiro lugar na categoria Linguagens, Letras e Artes no 25º Congresso de Iniciação Científica da UFPE (Conic) com o projeto Ensino das Artes Visuais em Pernambuco: Teoria e Prática em Re-Vista. Tem experiência na área de Arte/educação e técnicas artísticas. Como artista e pesquisador,

foca sua produção e pesquisa na metodologia clássica do ensino do desenho e pintura, baseada na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris; do século XIX.

Marco Cézar Filho é graduado em: Artes Visuais (UFPE), Gestão de Turismo (IFPE) e Design Gráfico (UNIFG). Atualmente cursa mestrado em Artes Visuais no PPGAV UFPE/UFPB. Sua pesquisa intitulada “A vida é um carnaval: uma análise imagética da tradição do frevo na construção da família Moraes” é um trabalho sobre imagem, identidade e memória que busca investigar de que maneira o frevo se perpetuou dentro de sua família, a família Moraes, bastante tradicional no carnaval do Recife. É professor de História da Arte, Filmmaker, Fotógrafo e produtor de conteúdo para seus canais no Instagram e Youtube.

A aproximação com o *Coletivo Pedramar* sugere para cada leitora/leitor o exercício de andar de mãos dadas, com novas possibilidades, novas perspectivas e, entre uma narrativa e outra, mergulhar nas realidades que escancaram as maneiras tão distintas de ser. O que foi aprendido e feito a partir de cada pessoa se perpetua no que é narrado, dentro das distintas proposições do coletivo.



Figura 2 Cards de divulgação virtual do Coletivo *Pedramar*

Fonte: Instagram do coletivo

Memória. O bate papo tramado entre integrantes do Grupo Design e Cultura e o Coletivo Pedramar foi como um bilhete virtual que nos deu a chance de dar a volta no território brasileiro. De Recife/PE o coletivo interagiu com pessoas predominantemente localizadas em Curitiba/PR. Nesse sentido, a diversidade geográfica acenou para a variedade das propostas feitas a partir e com o próprio território.

O encontro resgatou histórias e memórias, as lembranças e a complexidade dos circuitos urbanos. Desde a apresentação do coletivo até as interações entre participantes, produzimos conhecimentos pela oralidade, pela escuta, pela agência dos saberes diários e dos desafios que se colocam para um grupo que, por sua natureza, é dissidente. O *Coletivo Pedramar*, ainda que tenha raízes nos encontros acadêmicos de suas/seus integrantes, é produtor de fazeres contra coloniais, rompe com a lógica da formalidade, transitando por espaços e ambientes híbridos, que diluem mecanismos e padrões do sistema acadêmico e produtivista.

Na perspectiva traçada por Ana Mae Barbosa (2015, p. 22), o coletivo parte da ideia de que Arte não é somente a autoexpressão, como fora cultivado por anos a fio no país. Há o reconhecimento da abordagem triangular “apontando para a necessidade de atuar fazendo Arte; lendo imagens e objetos ou o campo de sentido da Arte; e contextualizando o que se vê, o que se faz, o que se interpreta”.

A contextualização propõe que se contextualize a obra de arte não só pela via histórica, mas também social, biológica, psicológica, ecológica, antropológica etc., pois contextualizar não é só contar a história da vida do artista, mas também estabelecer relações dessa ou dessas obras com o mundo ao redor, é pensar sobre a obra de arte de forma mais ampla. A leitura da obra de arte (que recentemente tem sido chamada de apreciação) propõe uma leitura do mundo e de nós neste mundo, uma leitura que é, na verdade, uma interpretação cultural (BASTOS BARBOSA, 2010, p. 143).

A fluidez do encontro apontou para marcadores corajosamente construídos pelo *Coletivo Pedramar*, que mesmo nas adversidades, em tempos de tantos retrocessos socioculturais, ocupa a cena pública e produz, por meio de diferentes estratégias, ações que emergem da arte. Ressoa o convite para que cada

pessoa se permita soltar a imaginação, criar conexões, descobrir novos sentidos para a vida, as pessoas, o lugar. Trata-se do (re)conhecimento da realidade brasileira contemporânea e a emergência de reafirmação do papel da Arte na formação da cidadania.

Dentre os vários relatos do coletivo, houve destaque para a eficácia do projeto chamado *Semana da Criatividade*, desenvolvido virtualmente. O fomento, via edital 08/2020 de apoio à pesquisa e ações artístico-culturais da PROEXC/UFPE, permitiu que entre 5 e 9 de julho de 2021 acontecessem workshops, vivências e palestras relacionados a processos criativos em Artes Visuais. Todo o evento gratuito e online foi disseminado pelo canal no YouTube⁴. Os resultados foram publicados em formato de e-book⁵.

Diálogos. O Coletivo Pedramar, em interação com as pessoas do Grupo Design e Cultura, tramou diálogos plurais, mobilizando um espaço de partilha de saberes contra coloniais. Para além do mérito e da preocupação de conectar pesquisas, pesquisadoras e pesquisadores, correntes teóricas, abrimos um campo de discussão acadêmica e engajada através de uma abordagem amplamente plural, posicionada nas questões que dizem respeito à necessidade de re-questionamento e (des)construção teórica, metodológica e analítica de produção de conhecimento.

Leve-se em conta que o compartilhamento dos fazeres, saberes e processos são modos de reconhecer conhecimentos outros que delineiam uma outra forma de mapeamento cognitivo para uma ressignificação crítica da realidade.

É nesta base que uma rede dialógica como um sistema de relacionamentos e afetos deve ser suficientemente influente. A produção da liberdade e a ética na convivência entre pessoas, coletivos, pesquisadoras e pesquisadores pode construir possibilidades, inclusive no campo acadêmico, para a projeção e a afirmação de ativos capazes de gerar transformações estruturais.

Esperamos que encontros como este encoraje e inspire mudanças, pois acreditamos na importância do compartilhamento de práticas artísticas potentes realizadas a partir de lugares distintos, para que possam provocar outras pessoas em seus percursos pessoais e profissionais.

Desejamos muitos diálogos!

⁴ Para conferir: <https://www.youtube.com/channel/UC8p-kr0U8qRVIMbDQps5F3g>.

⁵ Disponível em: https://issuu.com/coletivopedramar/docs/semana_da_criatividade_-_coletivo_pedramar.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. Redesenhando o desenho: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BASTOS BARBOSA, Ana Amália Tavares. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010. p. 143-149

FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. Estud. av., São Paulo, v. 15, n. 42, p. 259-268. Agosto/2001). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/QvgY7SD7XHW9gbW54RKWHcL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 jun. 2022.

PIMENTA, Selma Garrido; ANASTASIOU, Léa das Graças Camargo. Docência no ensino superior. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2010.



Poesia, Corpo e Cidade:

*Uma Conversa
sobre o Projeto
Teias Urbanas de
Rafael Cesar Corrêa*

Kando Fukushima

Em linha reta, mais de 2.700 km. Por estradas, mais de 4.000 km. Diferença de uma hora no fuso horário. Em um momento em que o distanciamento social era uma das principais recomendações para mitigar o contágio do vírus SARS-CoV-2 (covid-19), as práticas de “encontros remotos”, por meio de tecnologias de comunicação, tornaram-se cada vez mais frequentes em atividades ligadas à universidade. Foi nesse contexto que, em 30 de setembro de 2021, o grupo de estudos Design & Cultura da UTFPR, em Curitiba-PR, reuniu-se para conversar com Rafael Cesar Corrêa, artista, ator, poeta e professor de história de Manaus-AM.

A OCUPAÇÃO DA CIDADE ATRAVÉS DA ARTE

Rafael Cesar é formado em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e é professor desta disciplina em escolas da rede estadual. Mas, as atividades que vamos discutir neste texto estão relacionadas com as várias formas de expressão artística com as quais ele está envolvido, notadamente a que está ligada com seu projeto *Teias Urbanas*. Sua relação com as ruas da metrópole manauara é dedicada a diversas formas de intervenção urbana, como nos lambes que espalha pela cidade, como também pelas performances do teatro de rua e da palhaçaria, além da leitura de poesias em saraus.

Apesar da importância da capital do Amazonas para o país, especialmente como pilar econômico e pela biodiversidade da região, discutimos muito pouco sua produção cultural. Normalmente conhecemos apenas alguns detalhes do processo de urbanização da cidade, realizada com violência pela invasão das terras dos povos originários. Das narrativas históricas tradicionais, aprendemos sobre o ciclo da borracha e a construção do Teatro Amazonas (Teatro de Manaus) no final do século XIX, e a implementação, durante o governo militar, da Zona Franca de Manaus.

Mais recentemente, a metrópole da região norte do país ganhou destaque nos noticiários. Em 14 de janeiro de 2021, a falta de oxigênio para o tratamento de enfermos, vitimados pela covid-19, escancarou alguns dos grandes problemas das políticas públicas para a Saúde, a desigualdade entre as regiões no país (SENADO FEDERAL, 2021). As vacinações no país começariam apenas alguns dias depois, quando a crise sanitária já estava muito avançada e o número de vítimas fatais já ultrapassava 200.000 pessoas (OUR WORLD IN DATA, 2022).

Diante da nossa percepção idealizada da cidade, formada por recortes de informações que constituem nosso imaginário, o trabalho de Rafael apresenta, em contraste, uma aproximação muito pessoal, resultado de sua experiência cotidiana com a cidade. Ele explica que não é a Manaus de todos ou de qualquer um, mas sua Manaus. O poeta lembra que existe uma cidade de seus avós, ligados diretamente à terra, mas que ele mesmo “não sabe cuidar de um cacto”. O espaço está atrelado a uma prática, construída e reconstruída incessantemente. Sobre a distância entre as representações de uma cartografia essencialmente limitada e a cidade “vivida”, Néstor Garcia Canclini (2008) escreve:

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (GARCIA CANCLINI, 2008, p.15).

Conforme Rafael Cesar explica, a cidade evoca uma ideia romântica, bucólica, ligada aos recursos naturais, dos rios, da floresta e dos animais selvagens. Sua fala, no entanto, descreve justamente o contrário dessa narrativa estereotipada e reducionista, indicando uma outra forma de viver a cidade. Se, de fato, a relação com a natureza e a floresta amazônica constitui o imaginário da capital, o poeta destaca o cotidiano de uma grande metrópole, do trânsito intenso, da falta de tempo, “dos problemas dos grandes centros urbanos”, motivo de orgulho para algumas pessoas das gerações mais novas e de preocupação para as mais velhas. As mais velhas ressentem de um tempo com mais espaços de intimidade.

Destaco um trecho da poesia “Manifesto do olho d’água cego ou dilemas do caboco-urbano moderno”, que aborda essa tensão entre as múltiplas interpretações e expectativas com a cidade:

*Somos a busca do equilíbrio
somos os modernos seres mágicos do mato,
transfigurados em magos alquímicos da urbe cosmopolita.
(...)
Somos os seres da Mata
que seu esquecimento eurocêntrico insiste,
mas nunca apaga.
(CESAR, 2021, p. 20).*

Dessa tensão de olhares sobre a cidade, sua ideia de ocupação do espaço urbano tem relação com o contato humano, com a dimensão social da produção artística. Está interessado, desde seu trabalho com a performance e a palhaçaria, com uma discussão sobre a Arte que extrapola as páginas dos livros ou as paredes de museus e galerias. Seu trabalho rompe com a percepção de que a poética de moradores do Amazonas deve estar atrelada à natureza exuberante, ao exótico, ou, também, a uma abordagem da Arte como algo muito exclusivo, elitizado, distante da vida.

Essa problemática é recorrente nas discussões sobre arte e sua relação com o espaço urbano. Garcia Canclini (1997) evidencia a distinção entre os espaços tradicionais das obras artísticas e a produção que encontramos na rua. Mesmo que estas obras estejam ligadas a representações mais tradicionais, como monumentos e esculturas, que enaltecem personalidades históricas, o fato de elas estarem nas ruas provocam um confronto.

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver.

Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança (...) Sem vitrinas nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea (GARCÍA CANCLINI, P. 301).

Rafael Cesar descreve sua aproximação com temas que lhe interessam como uma relação de “amor e ódio”, pois a cidade, sobretudo, desperta ambos os afetos. Ele não guia automóveis e se locomove comumente de bicicleta ou a pé. Daí a sensação do vento no rosto, como algo prazeroso, evocado em seus textos, mas também os conflitos da disputa do espaço da cidade (figura 1), do trânsito intenso.

Figura 1 Ação de colagem de lambes

Fonte: Teias Urbanas, s/d



A percepção das pessoas que cruzam com alguma atividade de intervenção é descrita com atenção em nossa conversa. Ele menciona com carinho uma ocasião em que uma senhora observava atentamente a colocação de lambes do projeto *Teias Urbanas* no “Quarentão”, uma região que ele informa ser perigosa em Manaus, e agradecia os artistas por trazerem cores ao espaço cinza, embelezando a região. Por outro lado, destaca o uso de camisetas padronizadas com a marca do projeto durante algumas das ações, como um uniforme, que os protege um pouco da percepção de que estariam fazendo vandalismo ou invadindo espaços ocupados por outros grupos.

O tema que a conversa com o Rafael nos propiciou tem relação com as artes, o espaço público, assim como ajudou a construir um olhar para a produção brasileira fora da região Sul e Sudeste. A conversa nos encaminhou para uma reflexão sobre uma parcela dessa produção, nem idealizada e nem trivial.

TEIAS URBANAS

Rafael Cesar nos conta que a ideia inicial do projeto *Teias Urbanas* surgiu de conversas com um amigo da mesma universidade que fazia Artes Visuais, Francisco Ricardo, que já trabalhava com lambes. Das frequentes ideias ligadas às artes que não se concretizaram, decidiu finalmente realizar uma delas.

O projeto, até a data de nossa conversa, tinha ocorrido em duas edições, e foi realizado com diversas parcerias. Ainda que Rafael seja seu principal idealizador, sendo os trabalhos, na maioria das vezes, baseados em poesias de sua autoria, o caráter colaborativo do projeto é fundamental. Apenas para citar algumas dessas parcerias, além de Francisco, foram convidadas para contribuir no projeto as criadoras Ingrid Gonçalves, Keila Serruya e Lady Abrantes. Rafael ressalta que as parcerias nem sempre são continuadas, sendo este um dos motivos que distingue o *Teias Urbanas* do que normalmente chamamos de “coletivo artístico” ou grupo.

Os temas envolvem Manaus, especificamente, mas as qualidades e desafios da metrópole são abordados de forma poética, ampliando seus temas para a própria ideia de urbanidade. Através de obras visuais e literatura, debate a cidade e também a própria Arte, sua importância no cotidiano. Estimula um olhar mais sensível diante da paisagem urbana. Ao fazer circular os textos poéticos pelas ruas, indaga também a própria cidade: Para quem é a cidade? Que cidade existe em cada um de nós? Qual o espaço que a Arte ocupa na cidade?

A sua poética, além de estar presente no cotidiano através da intervenção urbana, aborda tematicamente o dia a dia. “Amar a cidade é um ato concreto”, proclama em sua poesia “Asfalto” (CESAR, 2021, p. 37), evocando os afetos através de materiais e relações sensoriais com o espaço urbano. Ele trabalha com uma visão pessoal da cidade, citando aspectos da vida compartilhada na cidade. Seja um buraco na rua, que atrapalha todo mundo, ou o encontro romântico frustrado em uma praça, cujos sentimentos, na intimidade, são únicos.

A produção do *Teias Urbanas* foi registrada em dois livros, que correspondem às duas edições do projeto. O primeiro livro, intitulado “Teias Urbanas”, de 2019, reúne poesias e ilustrações que foram a base das intervenções urbanas realizadas principalmente por meio de lambe-lambe. Os textos poéticos e imagens foram espalhados em 55 pontos da cidade, em locais públicos, preferencialmente com boa visibilidade para pedestres e afastados das áreas mais nobres. Alguns exemplos desses espaços são os terminais de ônibus e passarelas. Rafael explica, com humor, essa opção, contando que em bairros frequentados por pessoas mais abastadas, “elas que paguem e comprem”. É fundamental para ele que essa produção artística não fique limitada ao centro da cidade, ganhando corpo e voz nos encontros com pessoas da periferia.

Essa temática já era importante em sua experiência com a palhaçaria e teatro de rua. A discussão não está restrita apenas ao conteúdo inscrito nos trabalhos, em seus elementos plásticos ou textuais, mas aos espaços que ocupa e sua dimensão social. Assim, o trabalho é duplamente relevante para discutirmos os espaços da arte e da produção cultural. Os distanciamentos dentro do país (norte-sul), bem como as distâncias dentro das cidades (centro-periferia).



Figura 2 Ilustração e poesia colados em uma mureta

Fonte: Teias Urbanas, s/d

O intuito era algo que pudesse surpreender os transeuntes, na sua relação com a cidade, identificando novas possibilidades de usos dos espaços públicos. Na figura 2, observamos a ilustração de uma cadeira de plástico, uma poesia ao lado e algumas folhas que assinam o projeto, com a repetição do texto “#TeiasUrbanas”. A ilustração aparece em uma mureta logo abaixo de um bar, o que torna o desenho diretamente relacionado com o lugar em que foi colocado. Em linhas gerais, o objetivo era “usar as ruas como uma grande galeria” e “espalhar o livro pela cidade”, tanto suas imagens quanto seus textos.

Rafael menciona que, ao evitar os espaços tradicionais, como museus e galerias, esta característica foi justamente o que oportunizou a exposição de seus trabalhos em uma galeria. Esta mesma galeria trabalharia posteriormente com outras formas de manifestações artísticas ligadas à rua, além dos lambe-lambes, linguagens como os dos grafites e dos stickers. Este processo estabeleceu um movimento de sentido inverso do objetivo original, ou seja, da rua ocupando a galeria.

Beatriz Sarlo (2014), ao discutir a população empobrecida de Buenos Aires, lembra-nos da tensão que existe entre o desejável e o indesejável, do que queremos ver e assumir e aquilo que escondemos.

Não há cidade sem discurso sobre a cidade. A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos, e, assim como a vontade de cidade a transformou num lugar desejável, o medo da cidade pode transformá-la num deserto em que o receio prevaleça sobre a liberdade. A cidade se quebra e da sua utopia universal arrancam-se pedaços que uns consideram estranhos porque justamente lá estão os outros (SARLO, 2014, p. 92).

O lançamento do primeiro livro do Teias Urbanas ocorreu antes do período da pandemia, com um sarau de leitura de seus textos. O local escolhido foi o Largo São Sebastião, onde fica o Teatro Amazonas (Figura 3).

Rafael explica que o fato de uma galeria estar expondo seus trabalhos ajudou a “legitimar” a atividade e conseguir a autorização para a realização do evento. A praça é um cartão postal da cidade, tradicional, remetendo a uma ideia de opulência. Normalmente, uma empresa de segurança privada afasta e intimida pessoas que são consideradas indesejáveis. No final da tarde, no dia 09 de agosto de 2019, foi oferecida uma “merenda” para quem fosse ao lançamento do livro. Uma grande mesa com comidas regionais estava disponível para quem fosse participar do evento, atraiu justamente essa população, que vive nos arredores, mas são normalmente afastados dos olhos dos frequentadores daquele local. Moradores em situação de rua, refugiados, aglomeraram e ocuparam esse espaço, se alimentaram, ouviram poesias e interagiram com a cidade de uma forma diferente do habitual.



Figura 3 Fotografia do lançamento do livro Teias Urbanas, 2019

Fonte: Teias Urbanas, 2019

Os trabalhos de Rafael Cesar poderiam estar em todos os lugares, tensionando territorialidades, suas funções, significados, ocupantes, e as expectativas quanto aos espaços de circulação de obras de arte.

CORPO DA CIDADE

A edição seguinte do projeto é base para o segundo livro, “Corpo da cidade”, que reúne textos seus de vários períodos, alguns escritos durante a quarentena. Desta vez, ao invés dos lambe-lambes, o principal suporte de circulação das poesias na cidade envolveu uma exposição itinerante com projeções de videopoesias. Na edição anterior ele tinha produzido uma única videopoesia, em caráter experimental. As exibições foram realizadas em locais como instituições ligadas à educação e centros culturais.

A produção das videopoesias desta edição, 30 no total, contou com a colaboração de vários artistas ligados à produção audiovisual, com resultados bem diferentes entre si. Nesse suporte, incluiu versões traduzidas de seus textos, em espanhol e crioulo haitiano. A presença dos refugiados em Manaus, principalmente da Venezuela e Haiti, está na discussão de sua obra, por também constituírem Manaus. As versões em outras línguas oportunizam um momento em que esses moradores de países diferentes pudessem ouvir as poesias em seus idiomas nativos. Em um trecho da poesia “Manaus - Caracas - Porto Príncipe”, escreve sobre as contradições das condições dos refugiados:

*Seguem
Segue em novos olhares
Novos sotaques
Novos imigrantes
Novos novos
Novos famintos
Todos rindo juntos
Com a boca escancarada
Comendo a paz dos que possuem pratos cheios e co-
ração vazio
(CESAR, 2021, p. 24).*

O título dessa segunda etapa do projeto lida com uma dualidade conceitual, a ideia de que a cidade é extensão de seu próprio corpo, ou o seu contrário, seu corpo como extensão da cidade. No livro, além das poesias, algumas imagens em preto e branco da cidade, do fotógrafo Alonso Júnior, são colocadas ao lado dos textos.

O livro tinha sido lançado em 20 de agosto de 2021, pouco mais de um mês antes de nossa conversa, com 37 poesias de autoria de Rafael Cesar. Em decorrência da pandemia, um lançamento presencial do livro, com a realização de um sarau como o de 2019, não foi realizado.

A publicação dos livros, juntamente com a utilização de redes sociais digitais e o sítio eletrônico, acrescenta um aspecto mais permeável ao projeto, expandindo a circulação desses trabalhos para outros lugares, em outros formatos. Os livros são doados, chegam em bibliotecas, escolas e outras instituições. Inclusive, cruzam estados. O autor tinha me enviado pelo correio uma cópia do livro da segunda edição do projeto, dias antes de nosso encontro remoto com o grupo de estudos.

Em meio à complexidade da cidade, nos contentamos com a “experiência do desconhecimento”.

Nenhuma análise abarca a totalidade dos processos urbanos e dos imaginários que ela engendra. Ao contrário: sustentaremos que é próprio das cidades, sobretudo, das megalópoles, nos proporcionarem experiências de desconhecimento (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 17).

Diante dos grandes desafios políticos, sociais e sanitários, a discussão sobre as cidades e a participação popular na configuração do futuro próximo é urgente. Nesse processo, pensar sobre as distâncias, o que nos aproxima e nos afasta, o que transforma e o que imobiliza, atravessa a discussão do projeto Teias Urbanas. Seja a percepção de que existe uma produção cultural rica e engajada, seja o fato de que, apesar da distância, o diálogo e a partilha podem transformar nosso cotidiano.

Conversar com Rafael Cesar, ler suas poesias e pensar nas questões que ele nos trouxe me fez ter certeza da potência da arte no cotidiano. A “minha Manaus” continua exuberante e complexa, mas não é mais a mesma.

REFERÊNCIAS

GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (Org.) A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 15-30.

OUR WORLD IN DATA. Coronavirus. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/coronavirus>> Acesso em: 29 de maio de 2022.

SARLO, Beatriz. A cidade vista. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SENADO FEDERAL. Relatório final da CPI da Pandemia. Brasília: Senado Federal, 2021. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=2441>> Acesso em: 03 de abril de 2022.

TEIAS URBANAS. [Sítio eletrônico do projeto]. s/d. Disponível em: <<https://urbanosteias.wixsite.com/teiasurbanas>> Acesso em: 22 de maio de 2022.

TEIAS URBANAS. Lançamento do Livro Teias Urbanas. Manaus, 24 de dezembro de 2019. Facebook: Teias Urbanas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/teiasurbanas/>> Acesso em: 22 de maio de 2022.

Projeto Afro

Lindsay Cresto

INTRODUÇÃO

O Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros/as/es lançada em 2020. O projeto merece destaque ao tornar acessível a produção de artistas negres, para além de exposições em museus e outros circuitos tradicionais, trazendo as obras e a arte afro-brasileira para a plataforma digital e redes sociais, estratégia que ganhou força durante a pandemia de covid-19. As redes sociais e sites foram amplamente utilizados como formas de comunicação e difusão de conhecimento e informação, quando os acessos a muitos espaços e instituições foram interditados em decorrência do isolamento social. Isto colaborou para a divulgação de obras, artistas e iniciativas que, talvez, não tivessem o mesmo alcance no âmbito de realizações presenciais.

A arte afro-brasileira tem recebido mais visibilidade nos últimos anos, como consequência de vários debates e iniciativas que visam ampliar o conhecimento de artistas de autoria negra, fomentando discussões sobre a ausência de pessoas negras nas galerias, museus, exposições, curadoria e cargos de instituições de artes no país. As discussões sobre o apagamento da produção de artistas negres coincide com uma série de protestos contra a violência policial dirigida à população negra. Nos EUA o assassinato de George Floyd marcou uma série de protestos em várias cidades em 2020, com a força da campanha *Black lives matter*, que estimulou protestos e movimentação em outros países. No Brasil, inúmeros protestos denunciaram o assassinato de pessoas negras em comunidades do Rio de Janeiro e de outros estados, denunciando a violência policial como parte do racismo institucionalizado e estrutural no país. Outros atos racistas passaram a ser noticiados pelos meios de comunicação e criminalizados com maior frequência, como situações em partidas de futebol e ocorrências cotidianas. Isto não significa diminuição de expressões do racismo em nossa sociedade, mas indica um movimento potente de questionamento e crítica aos privilégios, assim como discussões acerca do racismo tão presente na cultura e sociedade brasileiras. Entre as discussões, destacam-se a crítica às

visões de mundo colonizadas e à branquitude, o apagamento de contribuições de grupos racializados como negros, indígenas e orientais nas mais variadas áreas, desigualdades de gênero e classe, identidade e cultura afro-brasileira, que motivaram reflexões e ações no campo da arte. Como afirmou Luciana Ribeiro (2020): “artistas indígenas, assim como os demais que são racializados pelo sistema, possuem dificuldade de inserção nas coleções museológicas, nas galerias de arte e nos acervos privados de arte contemporânea”. Essa observação influenciou iniciativas de identificar e mapear a contribuição de artistas negres em instituições e exposições, como parte de um movimento de valorização e difusão da arte afro-brasileira.

Mais que apoio verbal, a luta antirracista precisa de ações efetivas e permanentes, que, no campo das artes, vão para além de escrever uma mensagem nas redes sociais, incluir um artista em uma exposição, citar um autor ou ser amigo de alguém cuja identidade foi marcada pela racialização. Essas ações são válidas e merecem o reconhecimento, mas precisam ser ampliadas para que possam alcançar dimensões que modifiquem as estruturas e dinâmicas do funcionamento das artes no país. É necessário que, tanto no micro quanto no macro, façamos a defesa de políticas que gerem permanência da mudança (RIBEIRO, 2020).

Exposições foram realizadas com essa motivação de reflexão crítica e questionamento dos apagamentos, como “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca”, organizada pela Pinacoteca de São Paulo (2015 e 2016), que revisitou seu acervo de obras e artistas, com a curadoria de Tadeu Chiarelli. A exposição “Agora somos todxs negrxs?”, realizada no Galpão VideoBrasil (2017), em São Paulo, reuniu 15 artistas e exibiu “arte contemporânea produzida a partir da perspectiva da negritude que desafia as perspectivas de descolonização da América” (PROJETO AFRO, 2020). Inspirada pela revolução haitiana, única rebelião negra a tomar o poder nas Américas, a exposição buscava questionar a hegemonia branca nos circuitos expositivos e os temas fundamentais na produção de artistas negres.

As instituições entenderam agora que os traumas da colonização existem? Entenderam agora a falácia do discurso da democracia racial? Não! Não somos todxs negrxs! Nós, negrxs, continuamos a viver como alvo de violência, silenciamento e exclusão. Não, não somos todxs negrxs. Esta é uma luta contínua por sobrevivência em que precisamos reconhecer as especificidades de uma trajetória afro-americana. Poderíamos dizer que, na história da arte contemporânea brasileira, quase todas as exposições tacitamente se autoneomaram “Sempre fomos todos brancos” – porque a presença negra no ambiente de arte contemporânea aqui sempre foi uma exceção. A exposição AGORA SOMOS TODXS NEGRXS? reúne parte da nova geração de artistas visuais negrxs brasileirxs. Uma geração marcada pelo amadurecimento da discussão sobre as questões raciais no Brasil e na América, e também pelo cruzamento com discussões sobre identidade de gênero e transgêneras (LIMA, 2017).

O antropólogo e professor Kabengele Munanga argumenta que é difícil definir o processo de formação de identidade em critérios raciais sem problematizar as questões política e ideológica, pois o conceito de identidade compreende “fatores históricos, psicológicos, linguísticos, culturais, políticoideológicos e raciais” (MUNANGA, 2012, p. 9).

Em 2018 o MASP, em parceria com o Instituto Tomie Ohtake, realizou a mostra “Histórias Afro-atlânticas”, com 400 obras de 200 artistas brancos e negros, com a curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Meneses, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. A exposição recebeu cerca de 138 mil visitantes e resultou em 20 obras de artistas afro-descendentes para o acervo do museu.

Uma questão destacada pela exposição “Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca” foi a categorização problemática da arte afro-brasileira como regional, secundária ou local. A desconstrução desta narrativa convencional é um aspecto importante de valorização da arte de autoria negra e também do questionamento e desconstrução de visões colonizadas sobre a arte. A arte afro-brasileira pode ser entendida como a “produção decorrente da confluência e fusão de princípios, práticas e elementos da arte africana aos da brasileira feita com sotaque africano ou, ainda, um artístico

caminho do meio entre África e Brasil” (CONDURU, 2007, p.9). Roberto Condururu adverte que africanidade e brasilidade não são características prontamente detectáveis e circunscritas às produções artísticas. É mais produtivo, então, pensar a arte afro-brasileira como “Expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes” (CONDURU, 2007, p. 10).

O PROJETO AFRO

O Projeto Afro é uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros/as/es, lançada em 2020. O projeto tem como objetivos “ampliar e visibilizar a produção artística de autoria negra no Brasil, apresentando sua multiplicidade, seus inter-relacionamentos e sua abrangência” (PROJETO AFRO, 2020). Pensado como um espaço de descoberta e ressignificação, o projeto busca expressar o protagonismo negro nas artes visuais, refletindo sobre os processos hegemônicos de valorização da arte no Brasil, propondo, assim, novas narrativas sobre a arte e artistas afro-brasileiros/as/es.

O projeto foi desenvolvido entre 2016 e 2019 por Deri Andrade, pesquisador, curador e jornalista, com o desejo de organizar, de forma gratuita e de fácil acesso, a produção de artistas de autoria negra com uma abordagem acessível de conteúdo. Em 2018 foi lançado o projeto nas redes sociais, com a articulação de pesquisas realizadas por Andrade durante o curso de especialização em Cultura, Educação e Relações Étnico-raciais na USP e mestrado em Estética e História da Arte na USP. Em 2019 foi realizada uma chamada aberta para recebimento de portfólios de artistas por meio das redes sociais do Projeto Afro. Foram recebidos, na época, 157 portfólios que motivaram uma reflexão sobre o conceito de mapeamento. Deri Andrade reflete sobre o conceito de mapeamento e a proposta do projeto na publicação “Um mapeamento, muitas inquietações” (2020):

Mapear, em significado puro, é representar em mapa. Entretanto, como mapear artistas negros/as/es em um território como o Brasil? Como investigar uma produção que perpassa as linhas cartográficas que cortam o país? Entendo as transversalidades, os deslocamentos e as dispersões enquanto partes integrantes de um processo histórico expandido de forças e tensões. Nesse contexto, percebo um movimento em constante trânsito pela reafirmação de sua própria singularidade.

*Assim, passei a enxergar uma outra noção de mapeamento. Para além dos limites territoriais, o **Projeto Afro** busca abranger a produção negra a partir de uma investigação de seus aspectos, de seus questionamentos, na incorporação de temas e discursos, muitos deles sociais e políticos, que configuram uma produção plástica para os mais diversos níveis de pluralidade e complexidade (PROJETO AFRO, 2020).*

Deri Andrade afirmou que sentiu falta, durante suas pesquisas, de acessar outros trabalhos que os livros não comportavam, motivando a criação do projeto nas redes sociais e depois como plataforma. Andrade explicou que pretendia evitar que o projeto caísse na chave de artistas e obras, então buscou valorizar os editoriais ligados aos artistas, entrevistas, publicações de textos relevantes sobre arte afro-brasileira, dissertações e teses.

A PLATAFORMA

O Projeto Afro contempla a produção de 306 artistas brasileiros, com 169 artistas cadastrados e 137 que serão inseridos no site em breve. O mapeamento que registrou a produção de artistas de autoria negra fundamenta-se em três eixos: regiões brasileiras; década de nascimento de artistas; técnicas usadas por artistas. Entre as regiões brasileiras, predominam artistas da região sudeste (56%), seguida pela região nordeste (34%), centro oeste (6%), sul (3%) e norte (1%). O projeto tem como objetivo contemplar artistas de várias regiões do país, ampliando a visibilidade da produção fora do Sudeste, embora esta região concentre a maioria de artistas da plataforma.

Em relação às décadas, 1980 e 1970, respectivamente, concentram o período de nascimento de artistas cadastrados no mapeamento, indicando uma produção contemporânea da arte afro-brasileira.



Figura 1 Página inicial do Projeto Afro (captura de tela)

Fonte: <https://projetoafro.com/>

Entre as técnicas mais utilizadas registradas, a pintura se destaca com 33% do total, seguida da performance (16%), fotografia (15%), escultura (14%), instalação (12%), gravura (6%) e colagem (4%). A pintura foi a principal forma de produção artística no pré-modernismo e no modernismo no Brasil, sendo que essa técnica tem sido valorizada por novos/as artistas contemporâneos/as e recebido maior interesse de artistas curadores/as, pesquisadores/as ou com atuação híbrida. A pintura foi a técnica preferida de muitos artistas europeus durante o modernismo e sua valorização por parte de artistas negres indica uma escolha por adotar técnicas que foram de domínio de colonizadores e artistas europeus, ressignificando a técnica e sua valorização nos circuitos de legitimação da arte.

A plataforma do Projeto Afro disponibiliza uma diversidade de temas e artistas, além de técnicas diferentes, como descrito anteriormente. Alguns temas atuais são comentados, como um convite para conhecer a obra de artistas contemporâneos na plataforma. A artista Priscila Rezende, de Belo Horizonte, levanta questionamentos sobre a inserção e presença de indivíduos negros na sociedade brasileira. Esses são os princípios norteadores de suas obras, como, por exemplo, a performance “Bombril”, originalmente realizada em 2010, na qual a artista esfrega uma quantidade de objetos de material metálico e de uso doméstico com os próprios cabelos. Além de marca de produto para limpeza, bombril “faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados em nossa sociedade para se referir a uma característi-

ca do indivíduo negro, o cabelo” (REZENDE, 2022). Outra obra recente e de impacto é a instalação “All of wich of american dreams”, de 2018, na qual a artista expõe a violência perpetrada contra a população negra nos EUA e no Brasil. A instalação exhibe camisas idênticas às que as vítimas de violência vestiam, com furos de balas e imagens, escritos e símbolos, como a bandeira dos EUA, da seleção brasileira e do Panteras negras.



Figura 2 Obras de Priscila Rezende: BOMBRIL 1 (2019) e ALL OF WHICH OF AMERICAN DREAMS (2018)
Fonte: <https://projetoafro.com/artista/priscila-rezende/>

A obra “Monumento à voz de Anástácia” ou ‘Anastácia livre’ expressa a potência do trabalho de Yhuri Cruz, do Rio de Janeiro, que subverte a tradicional representação silenciada, tão propagada pela branquitude, por uma Anastácia livre, na qual a boca é protagonista dessa voz e da liberdade. O artista afirmou que se perguntou “como conseguir monumentalizar uma voz antagonizada historicamente e re-historicizar a imagem?”. A branquitude está sustentada por mitos econômicos e esquemas epistemológicos, segundo Cruz, então é necessário inventar novos mitos e novas lógicas (PROJETO AFRO, 2021). Recentemente a artista Linn da Quebrada usou a camiseta estampada com a imagem de Anastácia livre no programa Big Brother. A obra foi exibida nas exposições “Carolina Maria de Jesus – Um Brasil para os Brasileiros”, no Instituto Moreira Sales em São Paulo e “Protagonismo”, no MUHCAB no Rio de Janeiro.

Outros aspectos trabalhados na plataforma do Projeto Afro são as seções *Artista da semana* e *Editorial*. A seção *Artista da semana* confere destaque à produção de um/a artista, com publicação de textos, entrevistas e comentários críticos sobre as obras. A seção *editorial* também merece destaque na plataforma, pois configura-se como um espaço de publicação das conversas, eventos e entrevistas com artistas e curadores/as, fazendo circular reflexões sobre a arte afro-brasileira contemporânea e espaços de exibição e circulação da arte afro-brasileira atualmente. A seção é subdividida em: artigo, curtas, entrevista, opinião, reflexão. As redes sociais do projeto funcionam como apoio à divulgação da plataforma, com atualizações de conteúdos.



Figura 3
MONUMENTO À VOZ
DE ANASTÁCIA, 2019.
Afresco-monumento
e distribuição de
santinhos de Anastácia
livre, obra de Yhuri
Cruz, 2019

Fonte: <https://projetoafro.com/artista/yhuri-cruz/>

O Projeto Afro colabora, ainda, com as pesquisas de artistas pesquisadores/pesquisadoras contemplados/contempladas pelo mapeamento, estabelecendo parcerias em estudos. Um exemplo é a pesquisa realizada por um artista do mapeamento sobre artistas representados/representadas pelas galerias localizadas em São Paulo em 2019, com análises da disparidade de gênero e raça. Outra pesquisa apoiada pelo projeto busca identificar curadores/curadoras brasileiros/brasileiras negros/negras e indígenas. Outras parcerias do projeto foram com atividades e ações no mês da Consciência negra, organizada pela Secretaria de Cultura de São Paulo em 2020, com evento online transmitido pelo Youtube do Projeto Afro e evento “MAM ação na cidade”, com projeções de obras do acervo do MAM.

Um desdobramento do projeto é o aplicativo “Além da tela”, que desenvolve wallpapers com obras de artistas negros/negras do mapeamento, resultado de um edital da Secretaria de Cultura de São Paulo. São telas personalizadas de fundo/descanso de celular, com obras de arte de artistas negros/negras do Projeto Afro. O aplicativo direciona para as páginas de artistas e navegação para o site.

Algumas iniciativas que inspiraram o Projeto Afro e são recomendadas na plataforma são a revista O Menelick Segundo Ato, a websérie Afrodescendence, criada por Diane Lima (2015); a rede de mulheres negras nas artes, MUNA (2017), que faz um mapeamento de artistas e curadoras negras; o projeto TROVOA (2017), um coletivo de artistas e curadores/curadoras racializados/racializadas e o Artistas latinos (2019), uma rede e site de artistas e curadoras latinas de mulheres racializadas.

Empenhar-se na construção de um novo futuro para as artes brasileiras é entender-se enquanto agente de mudança. É compreender que são ações diárias que as tornarão permanentes. Para isso, é fundamental a mudança de postura, a autocrítica, a crença no trabalho coletivo, a cobrança de políticas públicas para o setor, a realização dos revisionismos históricos, dos critérios estéticos, das nomenclaturas, das linguagens, dos termos, entre tantas outras ações. Combater a hegemonia branca nas artes é um desafio que deve ser enfrentado por todos e todas. Rejeitá-la é acreditar em um novo projeto de futuro para as artes brasileiras (RIBEIRO, 2020).

Segundo Kabengele Munanga (2012, p. 14), “o negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver (...): a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e consequentemente sua “inferiorização” e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política”. A arte é parte fundamental do processo de recuperação e reconstrução da identidade negra; é parte fundamental do processo de valorização das contribuições e da produção da população negra no Brasil e deve ser uma luta coletiva, não apenas de artistas negres.

REFERÊNCIAS

CONDURU, Roberto. Arte Afro-brasileira. São Paulo: Editora C/arte, 2012.

LIMA, Daniel. “Agora somo todxs negrxs?”. Associação cultural vídeo Brasil. 2017. Disponível em: <<https://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs>> Acesso em: 30/10/2021.

MUNANGA, Kabengele. Negritude. Usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

PROJETO AFRO. Um mapeamento, muitas inquietações. Deri Andrade. 21 de junho de 2020. Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/reflexao/um-mapeamento-muitas-inquietacoes/>> Acesso em: 10/10/2021.

REZENDE, Priscila. Página da artista. Disponível em: <<http://priscilarezendeart.com/projects/all-of-which-are-american-dreams-2018/>> Acesso em: 28/07/2022.

RIBEIRO, Luciana. Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras e uma ação efetiva de mudança. Arte Brasileiros. 10 de julho de 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/>> Acesso em: 20/10/2021.



SEE
SECRET
STORY
D

THE
SECRET
STORY
D

Estallido Social, Arte y Dignidad:

El Arte como Propuesta para Salir de la Violencia

Ana Maria Rivera Fellner

Artículo escrito por Ana María Rivera Fellner. Colombiana, doctora en Tecnología y Sociedad de la Universidad Tecnológica Federal de Paraná y posdoctoranda en el Programa Multidisciplinar en Estudios Étnicos e Africanos (POSAFRO) de la Universidade Federal de Bahia. anmarife@gmail.com

Este es un artículo en memoria de las 83 víctimas mortales del Paro Nacional colombiano de 2021¹

“La gente sale construir el país que quiere” Velandia

El presente artículo es el resultado de una reflexión sobre el papel que jugaron diversas manifestaciones estéticas y artísticas durante el Paro Nacional colombiano, entre el 28 de abril hasta el 15 de julio de 2021 como una forma de reivindicación social y como forma de protesta contra las diferentes violencias estatales. (Ver Foto 1: Manifestaciones 28 de abril de 2021. Pereira, Risaralda)



Foto1 Manifestaciones 28 de abril de 2021. Pereira, Risaralda

Fuente: Fotógrafo Julian Salazar @anfibiourbano.
Pereira, Risaralda, Colombia, 28/04/2021

1 Según el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ) de Colombia, entre el 28 de abril hasta el 15 de julio de 2021, en el marco del paro nacional, se perpetraron 83 homicidios en diversos departamentos del país. Ver: <https://indepaz.org.co/infografia-del-paro-balance-en-cifras/>.

El Paro Nacional del 2021, fue una respuesta a décadas y décadas de maltratos y violencias, no fue una acción circunstancial en medio de una crisis económica y sanitaria. El cansancio ante una violencia sistemática llevó a la sociedad colombiana a romper el silencio y decidir que la lucha por la dignidad y la libertad es una causa justa, necesaria y prioritaria y así, empezar a fisurar el círculo de constantes injusticias.

Según la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, el Paro Nacional se produjo por el

“descontento que subyacen a las protestas, tal como la profunda inequidad en la distribución de la riqueza, la pobreza, la pobreza extrema, y el acceso a derechos económicos, sociales y culturales, en particular, educación, trabajo y salud. Igualmente, los altos niveles de violencia e impunidad, así como la discriminación étnico-racial y de género”².

Del mismo modo, otros temas puntuales se presentaron de forma recurrente e enfática en medio de las manifestaciones, como la no implementación de los acuerdos de paz, la exigencia de justicia por los “Falsos Positivos”³, el despojo, el racismo y violencia ejercido contra los pueblos indígenas y comunidades afrocolombianas y el aumento indiscriminado de asesinatos de líderes sociales, defensores de Derechos Humanos DD.HH y firmantes del acuerdo de paz⁴.

El arte se convirtió en el vehículo movilizador, en la herramienta de denuncia de esas acciones de violencia y muerte y, del mismo modo, de enunciación de un cambio. El arte se asume político desde distintos sectores, de forma

2 Informe de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Disponible en: https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/ObservacionesVisita_CIDH_Colombia_SPA.pdf.

3 “Falsos positivos” es el nombre con el que la prensa de Colombia denominó al involucramiento de miembros del Ejército nacional en el asesinato de civiles no beligerantes haciéndolos pasar como bajas en combate en el marco del conflicto armado interno. Estos asesinatos tenían como objetivo aparentar resultados operacionales exitosos contra organizaciones delictivas, con el fin de obtener retribuciones. El auge del fenómeno se dio entre 2006 y 2009 de la mano de un programa de incentivos a los integrantes del Ejército detallado en el Decreto 029 del 2005 del Ministerio de Defensa.

4 Un informe presentado por el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ), en el año de 2021, reporta que, hasta ese año, la cifra es de 1.084 líderes sociales y defensores de derechos humanos asesinados en el país desde la firma del Acuerdo de Paz el 24 de noviembre de 2016. Ver informe: <https://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/07/Informe-Especial-Asesinato-lideres-sociales-Nov2016-Jul2020-Indepaz.pdf>.

abierta y sin miedo y se vuelve el instrumento, el dispositivo comunicativo preponderante para expresar esa libertad y dignidad que se reclama. Como diría el músico Edson Velandia:

El arte es libertad. Entonces para tu oponerte a un estado violador, esclavista, un estado a blanco y negro, tu te tienes que oponer con libertad, con color, con sonido, esa es la libertad, y cuando uno va y reclama la libertad, lo hace, siendo libre. Por eso, está abundando el arte, en las calles y en las redes. (VELANDIA, 2021)⁵

Con un sinnúmero de acciones estéticas y artísticas, la población colombiana alzó su voz y le hizo frente a la injusticia social y a la violencia del estado. Por la cantidad de acciones no será posible hablar de todas ellas pero se presentarán algunas, con la intención de mostrar un panorama general y, se dejarán algunas referencias con más informaciones para quien quiera conocer más experiencias.

Las temáticas enunciadas en las diferentes acciones artísticas, fueron de resistencia, de esperanza, de unión, de cambio y, al mismo tiempo, de divulgación de las desapariciones forzadas, de asesinatos y de exclusiones. Murales, danzas, música, batucadas, performances, teatro, esculturas, entre otras, fueron los dispositivos artísticos usados para comunicar la fuerza y la unión de un pueblo.

A continuación, se abordarán, de forma general, algunas de expresiones artísticas y estéticas, las cuales se dividirán en cuatro grandes temáticas: Memoria, monumentos y marcas territoriales, Derribar estatuas como expresión anticolonial y los muros hablan: El muralismo y el graffiti.

MEMORIA, MONUMENTOS Y MARCAS TERRITORIALES

De forma simbólica, lugares puntuales de diferentes ciudades del país, se convirtieron en punto de referencia en el marco de las manifestaciones y cada uno de esos lugares fue adquiriendo un proceso de apropiación y de identidad dada por los manifestantes, generando con ello, un lugar de memoria viva y de transformación.

⁵ Ver entrevista completa en Edson Velandia en nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=AljU_SZKMGs&t=1s.

Un lugar emblemático y de referencia en el marco del Paro Nacional, fue y es, Puerto Resistencia, antes llamado Puerto Rellena, un lugar popular de Cali, capital del Valle del Cauca. Fue y es, epicentro de acciones artísticas, comunitarias, donde se busca el fortalecimiento y de dignificación de la vida. Andrea del Mar (2021), estudiante de Estudios Políticos de la Universidad del Valle, afirma:

Puerto Resistencia es un espacio, no es un colectivo, no es una organización. Puerto Resistencia es un lugar que nace por la unión de varios colectivos, mini colectivos, de pelados, de barras bravas, de personas quizás para muchos sean vagos, pero para nosotros significan personas que no han tenido oportunidades y que quieren cambiar y tener oportunidades de estudiar, de trabajar, de vivir una vida más digna y de brindarle eso a su familia y a sus hijos (DEL MAR, 2021)

El lugar, además de generar una marca territorial, un cambio de nombre, también fue construido, de forma colectiva y colaborativa, el Monumento a la Resistencia, monumento que pretende materializar la importancia de la lucha, de la dignidad y de la diversidad de un pueblo. (Ver Foto 2: Monumento a la Resistencia)



Foto 2 Monumento a la Resistencia

Fuente: Remux, CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons.

Por otro lado, El Viaducto de Pereira, llamado hasta entonces César Gaviria Trujillo, fue otro lugar emblemático y simbólico, así como el lugar de encuentro para el desarrollo de diferentes actividades del Paro.

Sin embargo, el nombre oficial fue cambiado como acto de memoria y reivindicación social después de que el 05 de mayo, en horas de noche, fuera impactado con arma de fuego el manifestante Lucas Villa, quien fue declarado, inicialmente con muerte cerebral y, posteriormente, el 11 de mayo, su fallecimiento. A partir del 06 de mayo, la población decidió homenajear a Lucas Villa, además de un altar permanente en el Viaducto, su nombre sustituyó el nombre oficial por eso, hasta hoy, como referencia de los acontecimientos en el marco del Paro Nacional, el Viaducto de la ciudad de Pereira es llamado: Lucas Villa.



Foto 3 Manifestación en el Viaducto, un día después de que Lucas Villa fuera impactado arma de fuego.

Fuente: Fotógrafo Julian Salazar @anfibiourbano. Pereira, Risaralda, Colombia 06 de mayo de 2021.

Esas formas de habitar y de transformar el sentido y el significado de algunos lugares urbanos, fue una acción recurrente en diferentes ciudades del país. En Medellín, por ejemplo, el Parque de los Deseos de Medellín se convirtió en el Parque de la Resistencia, en Bogotá el Portal de Transmilenio de las Américas cambió de nombre al Portal de la Resistencia y en la ciudad de Cali, además de Puerto Resistencia

[...] muchos de sus CAI (Centros de Atención Inmediata) que fueron violentados en medio de las manifestaciones, se han convertido en centros culturales y librerías, en espacios de diálogo, de lectura, de arte. Es una iniciativa que pretende neutralizar los lugares que simbolizan el abuso de poder, para convertirlos en lugares de resistencia desde las artes y la cultura, de manera pacífica. El centro cultural de Suba-Gaitana “Julieth Ramirez”, rinde homenaje a esta estudiante de psicología que perdió la vida durante el Paro, tras haber sido alcanzada por una bala perdida (DAVIAUD y CARVAJAL, 2021, p. 14).

Dejar una marca en un territorio de lucha por la libertad y la dignidad y apropiarse de él con un sentido político, dando prioridad a lo colectivo, a la solidaridad y a la unión, es materializar los deseos de cambio en un territorio común, es expresar acciones de memoria para reconfigurar el modo de estar.

DERRIBAR ESTATUAS COMO EXPRESIÓN ANTICOLONIAL

Durante un conversatorio del Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo (Cider) en el año de 2021, Fracia Elena Yalanda, indígena Misak, dice: “Nuestra memoria fue saqueada en ese proceso que se llamó de conquista, que para nosotros se trató de imposición, de una invasión. Por eso buscamos reivindicarla”⁶.

¿Qué tipo de memoria se ha impuesto? ¿Cuáles han sido las heridas coloniales? ¿Quién y cómo determina los símbolos de la memoria? Las heridas coloniales y el papel de los monumentos de los colonizadores en las plazas públicas como un signo de memoria, una memoria colonial que impone una perspectiva de la historia, así como otros factores de violencia y desconocimiento de la

⁶ Pueden ver todo el conversatorio Clase abierta CIDER: Reforma tributaria y monumentos derribados en tiempos de justicia transicional: <https://www.youtube.com/watch?v=TuqPn7KjYjA&t=3s>.

población indígena en Colombia, lleva a que la comunidad Misak⁷, derribara en Popayán en el mes septiembre de 2020, la estatua del colonizador español Sebastián de Belalcázar.

En el marco de las manifestaciones del Paro Nacional, otras estatuas fueron derribadas por los Misak y otros grupos sociales y estudiantiles en diferentes ciudades del país, como forma de criticar la imposición de símbolos que honran a esclavistas, colonizadores e imperialistas.

El concejal de Cali por el partido Verde, Terry Hurtado, junto a un grupo de investigadores y académicos han realizado una propuesta de reubicar las estatuas de los colonizadores, permitiendo con ello repensar los espacios de memoria oficial y construir con la ciudadanía una reflexión sobre nuevas formas de pensar las simbologías que se colocan en la esfera de lo público como marcadores de memoria. En una entrevista realizada por el periódico El Espectador se hacen alusiones a algunas de las pautas de la propuesta de Hurtado:

El político resalta la importancia del papel de la ciudadanía, pues se trata de generar una conversación donde toda la sociedad participe para llegar a un acuerdo sobre el símbolo que desea que los represente, los identifique y valore todas las ancestralidades no sólo en el presente sino en el futuro (VÉLEZ ROJAS, 2021).

Resignificar los espacios urbanos de memoria, repensar la historia y reconocer otras narrativas y otros modos de ser y de vivir que fueron desconocidos es tener una actitud crítica en el presente sobre el pasado que fue contado y sobre lo que se dejó oculto y, desde ahí, empezar a narrar y a construir el presente.⁸

7 Los misak o guambianos son un pueblo originario americano que habita en el sur de Colombia en el departamento del Cauca. Misak significa “gente del agua”: <https://www.onic.org.co/pueblos/1098-guambiano>.

8 Para profundizar un poco más sobre este tema, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá (IDCP) creó las mesas de diálogo sobre las resignificaciones a los monumentos en la ciudad. Debate sobre monumentos, movimientos sociales y tensiones en espacio público: <https://idpc.gov.co/idpc-campus-debate-sobre-los-monumentos-movimiento-sociales-y-tensiones-en-el-espacio-publico/>.

LOS MUROS HABLAN: EL MURALISMO Y EL GRAFFITTI

“Vamo’ a pintar hasta que escuchen” Esta fue una de las frases que se pintó en una de las calles del centro de Bogotá, ¿su intención? Dejar claro que el muralismo y el graffiti serían otro de los vehículos comunicativos para enunciar los clamores de los manifestantes y denunciar las diferentes formas de violencias cometidas por el estado.

Los colores, las frases, las imágenes retratadas en gran tamaño, hacían correspondencia con el grito de clamor que se escuchaba en cada marcha. Frases como: “El pueblo no se rinde carajo”, “¿Quién dió la orden?”, “Desaparecidos: ¿Dónde están?”, “Paz”, “SOS Colombia”, “Nos están matando”, “Lucas vive”, “Ni dios, ni patria”, “Si el pueblo para, el gobierno dispara” fueron, entre muchas otras, los mensajes materializados en murales y graffittis. (Ver foto 4: Desaparecidos)



Foto 4 Desaparecidos

Fuente: Organizaciones de derechos humanos como Desaparicionforzada.com, M9S y La Otra Danza, realizaron esta intervención frente a la JEP, en la Avenida 7a con Calle 63, em Bogotá, para recordar a los desaparecidos en las manifestaciones y durante el conflicto armado. Tomado de: <https://desaparicionforzada.com/desaparecidxs-mural-gigante-frente-a-la-jep/>

Radiónica, estación de radio pública colombiana, realizó un reportaje sobre los graffittis y los murales que estaban apareciendo en las diferentes ciudades del país y decidió hacer una serie de entrevistas a diferentes colectivos artísticos que estaban participando de esas acciones en seis ciudades: Pasto, Bogotá, Barranquilla, Cartagena, Medellín y Manizales. En una de sus entrevistas al colectivo artístico Sabotaje Crew, Sketch, uno de sus integrantes afirma:

El grafiti y el muralismo son el altavoz de muchas personas. Nosotros llevamos esa comunicación a otro nivel utilizándolos como una herramienta. Con el mural de desigualdad lo que queríamos era potenciar esta herramienta y decidimos meterle información más específica sobre un tema que nos pareció controversial y sinónimo de la desigualdad: los salarios de Colombia (RADIÓNICA, 2021).



Foto 5 Graffittis y murales borrados

Fuente: <https://www.elespectador.com/judicial/mural-estado-asesino-y-otros-graffitis-que-han-sido-borrados-article/>

Una particularidad durante este proceso, es que los muros eran también silenciados, grupos de personas y fuerza pública que no querían ver los mensajes, se reunían y pintaban los murales y graffittis para ocultar el mensaje, pero eso no desanimó a los manifestantes, pues se convocaban y pintaban de nuevo el graffitti o el mural con la ayuda y colaboración de muchas personas (Ver foto 5: Graffittis y murales borrados).

Esas acciones dejan claro que se quiere silenciar y callar un mensaje, por tanto, es un acto de violencia. En un país marcado por la violencia y la guerra y en un proceso de justicia transicional, después de la firma de la paz con las Fuerzas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) en el 2016, evidenciar este tipo de acciones de silenciamiento es reconocer que todavía el conflicto aún continúa vivo y que hay una parte de la sociedad que se niega reconocer los actos de barbarie que ha sufrido el pueblo colombiano.

Para finalizar, se presentarán, de forma muy sintética, algunas acciones estéticas y artísticas que también ocurrieron durante el Paro Nacional.

El **vogue** o *voguing* apareció en las calles de Bogotá como forma de acompañamiento a la protesta general y, al mismo tiempo, como propuesta de resistencia de la población LGTBIA+. En los siguientes enlaces pueden conocer un poco más sobre lo que ocurrió:

- Vogue em el Paro Nacional y Trasmilenio: ¿Qué hay detrás?: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhtDpadjrWo>

- Protestas en Bogotá: un grupo enfrenta el miedo a la violencia policial con 'voguing': <https://www.nytimes.com/es/2021/05/31/espanol/vogue-colombia-protestas.html>

Vidas Robadas: El Museo Nacional de Colombia, con el objetivo de “honrar a todas las personas cuyas vidas han sido segadas de forma violenta durante las protestas civiles de Colombia entre 2019 y 2021” realiza una obra artística llamada Vidas Robadas. En el siguiente link pueden acceder a más informaciones: https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Vidas_Robadas.aspx

Himno desconstruido: ““Se trata de construir sobre lo que ya hay, no de destruir y sobre las ruinas volver a crear”. Iniciativa de los jóvenes músicos de Medellín para proponer un cambio que lleve a la paz y equidad en nuestro país. Obra derivada y arreglos: David Gaviria Piedrahita a pedido de los jóvenes músicos de la ciudad Dirige: Susana Boreal Produce: E-MEDIA PRODUCCIONES Locación: Museo de Antioquia”: <https://www.youtube.com/watch?v=69oYsBphtCc>

Himno de la Guardia indígena: La violencia y el racismo evidenciada y materializada contra las comunidades indígenas durante el Paro Nacional, generó un rechazo en la población. Como consecuencia, el Himno de la guardia indígena, se convirtió en el himno oficial de las manifestaciones, como forma de rechazo al racismo y a la exclusión y en defensa de los pueblos indígenas. Ver video clip del himno de la guardia indígena en: <https://www.youtube.com/watch?v=uwR6VgQ1mOE>

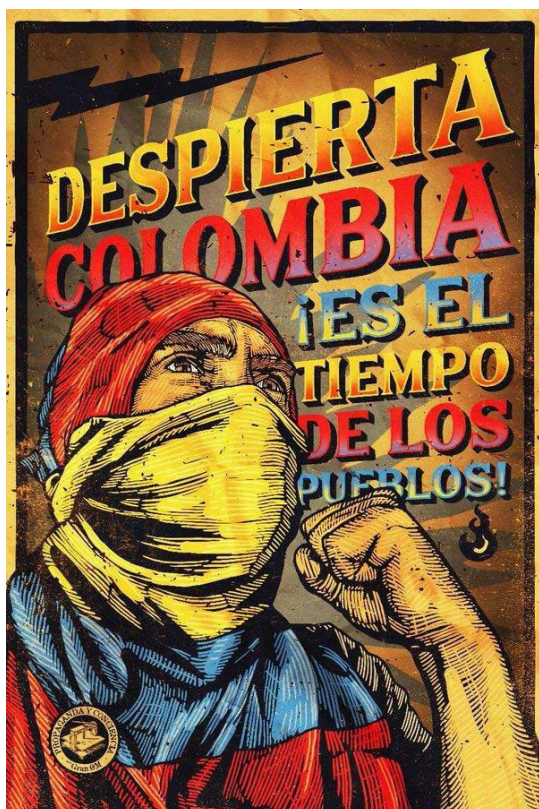


Figura 1

Fuente: Estudio De Artes Visuales (@granom)



Foto 6 Autora del presente artículo. Ana María Rivera Fellner
Fuente: Fuente: Fotógrafo Julian Salazar @anfibiourbano. Pereira, Risaralda, Colombia 12 de Mayo de 2021.

BIBLIOGRAFIA

DAVIAUD, Sophie, and CARVAJAL Johanna. Colombia: el papel del arte y de la justicia transicional en la salida de la violencia. Disponible en: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03358252/>>. Acceso en: 13 jun. 2021.

DEL MAR, Andrea. Puerto Resistencia: punto de referencia para la resistencia en Cali. La Palabra. Periodismo al servicio de la ciudad y de la Región. Universidad del Valle. 11 junio, 2021. Disponible en: <<https://lapalabra.univalle.edu.co/cronica-puerto-resistencia-punto-de-referencia-para-la-resistencia-en-cali/#::~:~:text=El%20origen%20de%20lo%20que,La%20Hacienda%20y%20El%20Rodeo>>. Acceso en: 13 jun. 2022.

Informe de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Disponible en: <https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/ObservacionesVisita_CIDH_Colombia_SPA.pdf>. Acceso en: 13 jun. 2022.

PECAUT, Daniel. Presente, pasado y futuro de la violencia. Análisis Político, [S. l.], n. 30, p. 3-36, 1997. Disponible en: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/76353>>. Acceso en: 13 jun. 2022.

VÉLEZ ROJAS, Juan Felipe. ¿Derribar estatuas coloniales serviría para reinterpretar la historia nacional?. Periódico El Espectador. Cali. 3 jul. 2021. Disponible en: <<https://www.elespectador.com/colombia/cali/derribar-estatuas-coloniales-serviria-para-reinterpretar-la-historia-nacional-article/>>. Acceso en: 13 jun. 2022.

RAMÍREZ, Carol, DÍAZ, Adriana, VÉLEZ, Mariana, MUÑOZ, Geraldine y DÁVILA, María Claudia. Los murales que sacudieron a todo el país en el Paro Nacional. RADIÓNICA. 10 de agosto, 2021. Disponible en: <<https://www.radionica.rocks/artes/los-murales-que-sacudieron-todo-el-pais-en-el-paro-nacional>>. Acceso en: 13 jun. 2022.

Podcast **Saúde Favela:**

*Comunicação,
Mobilização
Social e Cultura
Durante a
Pandemia*

Kando Fukushima

Este texto é um breve relato sobre uma reunião do grupo Design & Cultura da UTFPR, realizado no dia 16 de setembro de 2021. Na ocasião, foi realizada uma conversa com duas das organizadoras do podcast *Saúde Favela*, Andreia de Lima e Janaina Moscal, e com João Marcos, que participou da produção do programa. Nesta data já eram 589.542 vítimas fatais da covid-19 no Brasil (OUR WORLD IN DATA, 2022) e, considerando este contexto, tivemos a oportunidade de refletir sobre alguns dos problemas que as comunidades periféricas enfrentaram durante a crise sanitária, assim como sua rica produção cultural.

A reunião do grupo foi realizada de forma remota, corroborando com o distanciamento social recomendado pelas autoridades sanitárias. A conversa, naquele dia, reforçaria a ideia de que tal medida preventiva era recomendável, mas não era algo igualmente acessível para grande parte da população.

O projeto *Saúde Favela* desencadeou a conversa inicial, mas as falas versaram sobre mobilização social, participação política das pessoas das favelas e a relação entre academia e comunidades. Dar visibilidade para esse projeto realizado pelas pessoas da região do Parolin, bairro da cidade de Curitiba-PR, é reforçar que existe uma produção cultural importante, criativa e engajada na periferia.

O Podcast aborda algumas questões que foram centrais durante a pandemia de covid-19 e seus desdobramentos políticos, como por exemplo: Para quem é a “saúde pública”? O isolamento social foi possível para todas e todos?

Segundo o IPPUC (2015), a média salarial do bairro do Parolin é menor do que a média da cidade de Curitiba. Conforme o mesmo documento, verificamos que a taxa de 42,81 homicídios por 100.000 habitantes da cidade não chega nem perto dos 138,48 homicídios por 100.000 habitantes do Parolin.

No canal do Youtube do projeto Saúde Favela¹ estão disponíveis dois episódios completos do podcast de aproximadamente 10 minutos e quatro episódios curtos, com aproximadamente 2 minutos. Dois dos episódios curtos são do Saúde Favela Criança, com a locução realizada por crianças, com informações musicadas sobre saúde, envolvendo situações recorrentes dessa faixa etária.

Nos podcasts completos, uma imagem estática com a identidade visual do projeto é utilizada durante o programa, com desenho estilizado de uma favela ao fundo e assinatura da ONG Usina de Ideias² no canto inferior direito (figura 1).



Figura 1 Tela do Podcast Saúde Favela, episódio piloto

Fonte: Saúde Favela, 2021

1 Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCy0t9PnITqeYlRzotdhVj0A>>. Acesso em 28 de maio de 2022.

2 A ONG Usina de Ideias é uma associação criada por moradores do Parolin em 2015 com o intuito de promover ações sociais e comunitárias para os moradores da região (USINA DE IDEIAS, 2018).

No segundo episódio, além da tela com o título do episódio, ao final a imagem é trocada, aparecendo a ficha técnica com os créditos do episódio (figura 2), mostrando pequenos ajustes no decorrer do desenvolvimento dos programas.



Figura 2 Tela do Podcast Saúde Favela, episódio Violência Policial

Fonte: Saúde Favela, 2021

Os dois episódios curtos, que não são infantis, possuem mais uma diferença a se destacar. As falas são acompanhadas por uma tradução em linguagem de sinais, mostrando novamente um esforço de criar ajustes no formato de circulação dos conteúdos (figura 3).



Figura 3 Tela do Saúde Favela, episódio 04

Fonte: Saúde Favela, 2021

A escolha pelo podcast como meio de comunicação tem relação com proximidade com a linguagem do rádio e a experiência de Janaina com este tipo de produção. Ela argumenta que as rádios são meios muito populares de comunicação, sendo que a produção de áudio é uma forma relativamente barata de produzir conteúdo, principalmente se comparado com algo que envolva videografia. Além disso, destaca-se que uma das principais referências para o projeto e sua sonoridade era a cultura do Hip Hop. Pessoas próximas ao projeto já produziam conteúdos com este vínculo estilístico, como músicos, beatmakers e DJs.

A realização do projeto envolveu reuniões nas casas de Andreia e de mais uma colaboradora, Vanda Moraes, que discutiam com os jovens várias questões ligadas ao projeto. As atividades foram descritas como um grande processo de aprendizagem e engajamento dos participantes. As crianças e jovens faziam as entrevistas, discutiam os conteúdos, aprendiam a editar, criando um laboratório de comunicação popular.

A ideia do podcast, em si, teve início com a percepção de Andreia de que no Parolin as pessoas do bairro não estavam tendo acesso a informações importantes sobre a prevenção ao covid-19. Já existia um desejo anterior de fazer algum projeto ligado à rádio, como uma oficina para jovens, mas, a pandemia acelerou a demanda por algo mais específico, que afetava diretamente o cotidiano da comunidade.

SUPORTAR E DAR SUPORTE

Andreia de Lima é uma ativista do bairro do Parolin há mais de 30 anos. Sua longa história de lutas inclui vários tipos de abordagem. Foi candidata pela “Mandata Coletiva das Pretas” em 2020 para a câmara de vereadores de Curitiba³, junto com a fotojornalista Giorgia Prates. Faz parte do Conselho Consultivo da Ouvidoria Geral da Defensoria

³ Quase um ano após o encontro relatado neste texto, Andreia de Lima foi candidata a deputada estadual do Paraná, nas eleições de 2022.

Pública do Paraná, que é uma instância de representação e participação da sociedade civil na entidade. É promotora legal popular e uma das fundadoras da ONG *Usina de Ideias*, que é a produtora do podcast *Saúde Favela*. Para seu sustento, trabalha como diarista e ressalta que vive graças a uma rede de apoio dentro da comunidade.

Quando menciona ações como a distribuição de cestas básicas, questiona o distanciamento que ainda existe entre as pessoas que doam e as que recebem ajuda. Recusa firmemente as tentativas dos doadores de expor as pessoas que necessitam de ajuda através de fotos que demonstram a precariedade das condições dos necessitados, principalmente quando o intuito é se promover nas redes sociais digitais.

Andreia se descreve como transformadora social, experiente e sensível tanto aos grandes temas que afetam a cidade quanto aos problemas do dia a dia das pessoas que vivem ao seu redor. Em suas palavras, “se eu consigo mudar um pouquinho a realidade de quem está ao meu lado, eu acabo mudando uma cidade toda”.

Sua percepção das condições das mulheres da periferia engloba a noção de que os problemas, tais como fome, violência policial, desigualdades sociais, são recorrentes na América Latina. Sua atividade como promotora legal popular oportunizou o diálogo com as pautas dos direitos humanos das mulheres afro-latino-americanas e caribenhas.

Janaina dos Santos Moscal é doutora em Antropologia Social e formada em sociologia e comunicação social. Sua atuação é ligada à área social e cultural, possuindo experiência em rádio e educomunicação. Seus trabalhos acadêmicos estão comumente ligados aos movimentos sociais, como suas pesquisas junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST).

O encontro de ambas foi revelado com emoção em suas falas. Foi durante a colaboração de Janaina em um evento para crianças no Parolin que ambas se aproximaram mais

diretamente. Janaina tinha ido para colaborar na cozinha, levou verduras da horta de seu pai e ajudava a cortar alimentos. Ou seja, nada que indicasse a futura parceria na elaboração de um canal de comunicação.

ACESSAR E PRODUIR CULTURA

Desde o início do projeto *Saúde Favela*, a ideia era produzir *spots* com informações sobre saúde, mas com uma linguagem acessível, focada principalmente para o público jovem. A região já tinha grandes eventos culturais populares, como o “Slam da Alferes Poeta” que Janaina citou em sua fala. Andreia reforça que a cultura e a arte salvam vidas nas periferias, fortalecendo também as amizades e o senso de comunidade.

A militância do bairro também organizou, poucos dias antes de ser decretada a pandemia, uma passeata do dia 08 de março no Parolin, aproximando o debate político das mulheres de bairros periféricos com os eventos dessa data, geralmente realizados no centro, longe das pessoas mais atingidas pelas desigualdades sociais.

Apesar de terem conseguido recursos para a compra de alguns equipamentos, como um computador e um microfone, no momento do encontro com o grupo Design e Cultura, ainda não havia uma sede para dar continuidade a esse projeto.

A conversa começou com uma breve apresentação de ambas e o anúncio que um dos jovens que colaboraram com o projeto também estava participando do encontro, João Marcos, de 17 anos. Interessado em participar, João gostava de fotografia e ilustração, assuntos que muitos dos participantes do papo daquele dia, professores e estudantes de design, também estavam envolvidos. Sua predileção e talento com as linguagens visuais são impressionantes, e soubemos que seu desejo é se tornar fotógrafo.

João, que estava no último ano do ensino médio, também estagiava na defensoria pública do Estado do Paraná na ocasião de nossa conversa. Relatou a importância do projeto durante a pandemia, conhecendo novas pessoas ligadas aos temas que lhe interessavam, aprendendo como se realiza a edição de áudio, trabalhando na locução e participando ativamente em uma atividade ligada à comunidade em que vive. Apontou que foi como se fosse seu “primeiro emprego”, mesmo não sendo remunerado, trabalhando de forma colaborativa, ajudando a produzir algo importante.

A organização do trabalho era dividida de acordo com as tarefas necessárias para a produção do podcast, tais como as pesquisas, elaboração dos roteiros,

edição e locução. As pessoas envolvidas no desenvolvimento dos programas sempre estiveram atentas às formas de aproximação com as comunidades envolvidas diretamente com o projeto. A linguagem utilizada em programas de televisão ou meios mais tradicionais de comunicação nem sempre eram acessíveis, muitos não entendiam, por serem produzidos em contextos muito diferentes, distantes do cotidiano das pessoas da comunidade. A produção do *Saúde Favela* criava uma forma de interlocução especialmente preocupada com os ouvintes jovens e de periferia, com uma linguagem mais próxima de uma conversa, na qual se compartilham informações importantes.

Andreia reforça as dificuldades que os jovens e adultos sofrem ao serem reconhecidos como pessoas que moram nas regiões mais periféricas do bairro. Relata que quando as empresas identificam que vivem na favela, na “Parte Baixa” do bairro, ao contrário do “Parolin Social” (Parte Alta), onde vivem as pessoas mais abastadas, os candidatos e candidatas às vagas de emprego são descartados.

Ela reconhece que na “Parte Baixa”, os problemas com o tráfico de drogas e violência são brutais, mas este processo vai aprofundar ainda mais as disparidades sociais. A percepção externa reforça a ideia de que aquelas pessoas provavelmente estão envolvidas com alguma atividade criminosa. Projetos como o *Saúde Favela* geram trabalhos, construídos com a comunidade e para a comunidade.

As condições econômicas da favela já eram frágeis. Com a pandemia, segundo Andreia, o desafio da vulnerabilidade se tornou o desafio da miserabilidade. Ao tratar da questão da Saúde, não se trata de discutir exclusivamente a covid-19, mas também os efeitos da falta de condições sanitárias, educação, emprego e saúde mental. Ou seja, desafios muito anteriores à própria pandemia.

“SAÚDE COLETIVA, PORQUE FAVELA É COLETIVIDADE”

O convívio social e os afetos são centrais na concepção da saúde coletiva. Dividir e compartilhar são ideias centrais na abordagem proposta, muito mais do que uma abordagem farmacológica, restrita. Andreia cita que o aspecto coletivo está presente do nascimento até a morte na periferia. Por falta de condições, experimenta-se a necessidade de colaboração constantemente, ou o sentimento de carinho e acolhimento presentes nas comunidades. Janaina reforça que o sentimento de que uma “comunidade doente” produz “indivíduos doentes” foi algo percebido durante o processo, daí a importância da Saúde Coletiva.

Nesta perspectiva, Cultura também é Saúde. As expressões culturais que usamos para comunicar não são apenas um meio, são também importantes nos processos de cura, de resistência e conscientização. Destaca-se, assim, a relevância do processo coletivo, desde a ideia para as vinhetas até as pautas. Jovens de várias idades fizeram entrevistas e, sendo todas elas da própria comunidade, fortaleceram um sentimento de união e pertencimento.

Janaina destaca a importância das vozes na comunicação, a força de sua oralidade. As etapas de produção envolviam jovens e crianças participando de um processo de compreensão dos conteúdos que se dava através de conversas que as faziam entender melhor os assuntos abordados. Quando faziam a locução, já não era uma leitura de conteúdos, mas um momento de partilha, diálogo.

Os roteiros surgiam a partir de ideias centrais, mas os textos originais, muitas vezes escritos por Janaina, eram refeitos pelas pessoas que iriam apresentar. O tema da saúde comunitária foi abordado com a colaboração da professora e nutricionista Silvana Maria dos Santos, que conversou com os jovens envolvidos com o projeto, sendo consultora do podcast e verificando se a versão final do texto estava adequada do ponto de vista das informações sobre Saúde.

O primeiro episódio completo foi sobre “Saúde e Água”. Durante o período em que foi produzido o episódio, Curitiba passava por um período de estiagem, com a realização de um rodízio no fornecimento de água nos bairros, ou seja, em alguns dias da semana a distribuição era interrompida. As residências que não possuíam caixas d’água eram as que mais tinham problemas nessas condições.

O tema do episódio é resultado de uma constatação que pode passar despercebida para muitas pessoas. Sem água, não é possível se prevenir contra a covid-19. Pensar na relação entre a água e a saúde implica pensarmos nas enchentes, frequentes no Parolin, o que agrava a transmissão da leptospirose, ou o problema da qualidade da água disponível na rede pública, muitas vezes diferente nas regiões

periféricas de algumas cidades. A discussão sobre uma ideia ampla de Saúde é evocada pelas falas dos locutores, mas, também, por uma música tocada no programa. De autoria de MC Constrês, da cidade de Pinhais-PR, a música “O mundo parou” aborda alguns dos problemas enfrentados pelas populações das favelas. Uma breve entrevista com o MC também faz parte do episódio, na qual ele discute a visibilidade das vozes da periferia e enfatiza a dificuldade de se cuidar “quando não tem água na pia”. Silvana Maria dos Santos também é entrevistada, explicando com clareza a relação entre o acesso à água e seus desdobramentos na saúde comunitária. Dicas para um uso consciente dos recursos é seguido por “Favela quer saber”, uma sessão que responde a perguntas específicas de pessoas do bairro, respondida por uma médica. O último quadro se chama “Cultura Saúde”, que passa a dica de um filme. No final, as redes de colaborações são listadas, com a narração dos créditos do programa, indicando nominalmente os participantes e a ONG *Usina de Ideias*.

O segundo episódio ainda não tinha sido publicado na data da conversa com o grupo de estudos. O tema do podcast era “Violência policial” e estava praticamente pronto, entretanto, teria que ser reeditado por questões jurídicas, pois uma das entrevistadas tinha mencionado uma informação sobre um crime que ainda estava sob investigação e era sigiloso.

No momento em que escrevo este relato, o episódio está no ar. Na versão disponível, na apresentação já ouvimos frases que criticam diretamente a atuação violenta da polícia nas favelas, dando o tom do episódio logo no início, um “tema embaçado”, segundo os locutores. A estrutura do episódio é semelhante ao anterior. Ouvimos uma música sobre o tema do episódio, desta vez a música “Lei Áurea”, do *rapper* Borges. O músico anuncia “não acredito em conto de fadas”. Na sequência, João Marcos entrevista parentes de vítimas de um crime brutal envolvendo o assassinato pela polícia de quatro jovens do bairro do Parolin, que tinham entre 14 e 21 anos. O crime ocorreu em 27 de setembro de 2019, sem punição dos responsáveis até então. Além disso, é também realizada uma entrevista com um advogado, que dá instruções de como denunciar crimes que ocorrem na periferia. Na sequência, temos novamente o quadro “Favela quer saber” e “Cultura é saúde”, que desta vez indica uma poesia.

Os temas deste episódio sobre violência policial foram discutidos em nosso encontro. Andreia apontava os vários impactos na comunidade, nas famílias, e na saúde mental de toda a comunidade. A violência tem vítimas com nomes e cor de pele.

FAVELA E ACADEMIA

Andreia critica o uso da favela pela academia como um “tema de estudo”, com pouco diálogo, ou benefício para as próprias comunidades. Sobretudo, reconhecer a necessidade de continuar as parcerias, mesmo depois de terminar uma pesquisa.

Ressaltou um evento de protesto em 2019, decorrentes do crime mencionado no segundo episódio do podcast, que ela afirma ter sido organizado por estudantes de universidades, sem nenhum diálogo com as pessoas do bairro. A mobilização, que bloqueou vias importantes do bairro, causou muitos transtornos e piorou ainda mais a relação dos familiares das vítimas com as forças policiais. Relatou ainda que, posteriormente, quando os familiares organizaram um novo ato, os estudantes não participaram, pois já tinham produzido imagens e postagens em redes sociais que representariam o engajamento deles.

Essa fala provocadora de Andreia, que questiona as relações entre a academia e as comunidades, instiga uma boa reflexão sobre formas de engajamento que não se aprofundam de modo radical nos problemas sociais, e evidenciam a distância entre os grupos sociais e os limites e desafios do papel da universidade na sociedade.

Momentos antes da Andreia vir participar de nossa conversa, ela estava ajudando a resolver um problema que envolvia a prisão de uma mãe que tinha três crianças, estava desempregada e que se envolveu com o tráfico de drogas, e cujo companheiro estava acamado. Problemas como esse, tão comuns, relatados com franqueza, descrevendo a força e a solidariedade da comunidade, escancararam a dificuldade de construir um processo de mudança social em condições tão injustas e violentas. Apesar de estarmos refletindo sobre projetos já realizados, a conversa se encerrou com um olhar para frente, ideias para novos projetos. Não se trata de reconhecer uma “carência” dessas comunidades, mas sim uma necessidade de luta, dignidade e transformação social.

REFERÊNCIAS

OUR WORLD IN DATA. Coronavirus. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/coronavirus>> Acesso em: 29 de maio de 2022.

IPPUC. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Nosso Bairro: Parolin. Curitiba: IPPUC, 2015. Disponível em: <<https://www.ippuc.org.br/nossobairro/anexos/25-Parolin.pdf>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

SAÚDE FAVELA. [Canal no Youtube do podcast] . Youtube: Canal do Saúde Favela, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCy0t9PnITqeYlRzotdhVj0A>>. Acesso em: 28 de maio de 2022.

USINA DE IDEIAS. [Página na rede social Facebook]. Facebook: Página da ONG Usina de Ideias, 2018. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/udifp/about>>. Acesso em: 23 de outubro de 2022.

O Campo e o Contracampo da Identidade Pankararu, Segundo Marcos Albuquerque

Yuri Gabriel Campagnaro

Quando se reivindica autenticidade, incorre-se em uma ambiguidade. Por um lado, ela confere legitimidade perante a sociedade civil e ao poder público para reivindicações políticas. Por outro, pode reforçar estereótipos que conformam culturas complexas em modelos potencialmente preconceituosos e simplificadores. Essa dialética resume negociações constantes que certas populações fazem para garantir seus direitos. Em 2021, o grupo de estudos Design e Cultura, do PPGTE-UTFPR, convidou o professor Marcos Albuquerque, da Antropologia da Arte da UERJ, para debater exatamente essas questões.

O professor Marcos Albuquerque estuda, desde o seu doutorado na UFSC (2011), o povo indígena Pankararu, que se divide entre São Paulo e Pernambuco. Os Pankararu foram formados no século XVIII, com a reunião de vários povos diferentes por padres capuchinhos no vale do São Francisco, abrigando, além de populações indígenas variadas, quilombolas, escravos fugidos e brancos pobres da região. Com isso, ocorreram mudanças fenotípicas, religiosas e culturais na população, como a dissolução dos idiomas nativos. O acirramento de disputas de terra levou parte da comunidade a migrar para São Paulo no século XX e pleitear o reconhecimento do Estado como povo indígena.

Na década de 1930, o antropólogo Carlos Estevão de Oliveira liderou a construção de um dossiê sobre a identidade étnica desses indígenas. Embora os tenha considerado “aculturados” e “miscigenados”, o antropólogo reconheceu a legitimidade da comunidade com base na existência da realização de um ritual com indumentárias chamadas de praiás. Em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, viajou ao sertão nordestino em busca de elementos indígenas tradicionais e valorizou este mesmo ritual como elemento de autenticidade da comunidade. A cerimônia do toré e a coreografia com os praiás consiste em uma performance religiosa de dança, cantos e indumentária (praiá é o nome dado às vestimentas), uma cerimônia em homenagem às entidades espirituais da comunidade, para, entre outras coisas, agradecer intervenções de cura a determinada pessoa (ALBUQUERQUE, 2020, p. 225-226).

A partir dos anos 1990, novamente, mas em São Paulo, os praiás foram usados para legitimar os Pankararu como indígenas “autênticos”. Nesta cidade, os indígenas vivem majoritariamente na favela do Real Parque, que fica no Morumbi, bairro de classe alta e, num contexto de reivindicação de direitos pós-Constituição de 1988, passaram a sofrer invisibilidade de sua cultura e outras formas de “preconceito de autenticidade” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 56). Como não possuem fenótipos “indígenas” nem idioma “tradicional”, vivendo numa área urbana, existiam questionamentos sobre a legitimidade de sua identidade. A dança dos praiás ressurgiu para intervir junto ao poder público e a sociedade civil e ajudar em suas reivindicações políticas (ALBUQUERQUE, 2020, p. 226-227).

Esse ritual antigo foi retomado em São Paulo de forma heterodoxa. Foi necessária a permissão das famílias de Pernambuco para que fossem feitas novas “segundas roupas”, uma vez que cada vestimenta é considerada uma forma viva da entidade. Cada praia é único, com nome, música e cores próprias, exigindo condições espirituais específicas para que alguém possa vesti-lo: apenas homens, que devem estar sem o consumo de bebidas alcoólicas e sem fazer relações sexuais, etc. Existe um sincretismo com o catolicismo popular, em ligação com o Padre Cícero. Além desse lado público, existem segredos religiosos internos, com a incorporação das entidades em médiuns, em que falam e performam curas, elemento religioso mais importante da comunidade.

O tema geral da conversa, como já adiantamos, é como, por meio do associativismo indígena, a população Pankararu constrói, através de sua performance e produção cultural, uma visão estereotipada do indígena como uma ferramenta fundamental para sua articulação política. O Estado brasileiro possui essa perspectiva racista do que é ser indígena e, por isso, os Pankararu foram induzidos a afirmar sua legitimidade com base nessa visão, ingressando em locais de multiculturalismo de modo a reforçar sua qualidade de “índios”. Produzem, assim, visibilidade da sua condição de indígena a partir da recomposição de um ritual que, até então, era restrito a suas aldeias de Pernambuco. Como mencionamos, havia dúvidas levantadas pela sociedade civil, e pelo próprio poder público, se aquela comunidade era realmente de descendência indígena. Quando, em 1994, montaram sua associação, decidiram renovar a cerimônia com os praias, criando uma heterodoxia religiosa.

A pesquisa do professor Albuquerque, que conviveu e contribuiu com a associação indígena, usa de meios variados de apresentação dessas ambiguidades. Em seus textos, assim como na apresentação no grupo Design e Cultura, usou pranchas de imagens, dialogando com modelos tradicionalmente usados na antropologia, a exemplo dos trabalhos clássicos de Bateson e Margaret Mead, na década de 1930. O livro dos autores “*Balinese Character: a photographic analysis*” testou a fotografia como ferramenta etnológica, dispondo pranchas fotográficas organizadas tematicamente. “Tais pranchas são compostas de uma dupla página, que aberta nos fornece, de um lado, um conjunto de fotografias e, de outro, comentários descritivos e analíticos sobre estas fotos” (MARETTI, 2010, p. 24).

As pranchas possuem fotografias numeradas em uma página, acompanhadas na página ao lado de um comentário geral sobre o tema e de comentários específicos sobre o contexto de cada fotografia. Esse método produz novos sentidos e serviu como ponto de início da disciplina chamada antropologia

visual, interagindo registros verbais e visuais como fontes de pesquisa, que consideram as fotografias não como meras ilustrações, mas como documentos primários. Assim, as imagens são mecanismos de consulta, que ajudam no relato etnográfico, uma forma narrativa que comunica. Com isso, criam-se três formas de narrativas: o texto, as legendas e as imagens, diferentes aproximações com o tema (MARETTI, 2010, p. 24-49).

Com a utilização de pranchas, Albuquerque consegue, de um lado, trazer narrativas diversas sobre o toré e os Pankararu que se constituem em camadas, construindo uma polifonia sobre o tema que vai ao encontro da complexidade dos fatores envolvidos no debate. De outro lado, esse uso também consiste em um comentário um tanto irônico sobre a antropologia mais tradicional, que, embora de fundamental importância, quando criada era ainda permeada por perspectivas eurocêntricas. Sua apresentação, portanto, subverte essa forma tradicional de ver o outro não-branco, seja pela construção de discursos em diversidade ou pela abordagem em afirmação e negação dos modelos tradicionais. Uma ambiguidade afeita às contradições da dança dos praiás.

Como o professor Marcos Albuquerque relatou no encontro do Design e Cultura, a cerimônia dos toré realizada pelos Pankararu encontra-se numa zona intermediária entre a religião e a performance, a atividade política e a atividade cultural. Na esteira de Richard Bauman, a performance aqui é entendida como um evento comunicativo que privilegia a função poética, utilizando-se de vários meios e causando um estranhamento que valoriza a experiência como única. No presente caso, o ato performático é uma forma de conciliação temporária, para visibilizar e disputar a legitimação da identidade Pankararu, contestando as atribuições de que esse povo seria assimilado ou aculturado (ALBUQUERQUE, 2020, p. 231-232).

A estratégia é paradoxal: apenas reivindicam direitos, porque têm ciência deles, reconhecem as engrenagens da modernidade, usando-as para construir-se enquanto indígenas. Esse paradoxo é fruto do modelo colonial e sua atualização é uma espécie de invisibilização e constrangimento, construídos politicamente. Assim, os Pankararu constroem ativamente sua identidade, modelando sua experiência étnica. Os espaços em que essas performances são executadas são arenas em que o modelo do que é indígena está em disputa. Desse modo, os Pankararu ocupam o espaço como o da Virada Cultural de São Paulo, que possui um público muito amplo, em que ocorre uma abertura semântica da expressão indígena. Trata-se de apresentações, verdadeiros shows, em palcos para grandes plateias.

Novamente, existem ambiguidades nessas práticas indígenas que pedem meios de expressão que vão além do simples texto escrito, de modo a expressar mais corretamente tais problemáticas. Por esse motivo, o professor Marcos Albuquerque desenvolveu uma narrativa em linguagem de vídeo. Criando um canal na plataforma YouTube, desenvolveu o vídeo “Campo & Contracampo Pankararu” (<https://www.youtube.com/watch?v=J-zvPe9-5qc>).

Esta produção audiovisual é descrita como “mistura de vídeo experimental e etnografia surrealista”. Começa com um trecho extraído de uma lição do cineasta francês Jean-Luc Godard, em que teoriza sobre as categorias cinematográficas de campo e de contracampo, que articula o imaginário como certeza e o contrapõe ao Real como incerteza, uma estrutura de contrastes dinâmicos, com um propósito político. Em seguida, Albuquerque usa trechos de documentários diversos sobre os Pankararu e sua Dança do Praiá, feitos em 1938 e 1977, intercalando com fotografias, destacando justamente a expectativa etnocêntrica sobre sua identidade e as fissuras perante o ideal racista sobre os indígenas, mostrando, com legendas, qual parte consiste em campo e em contracampo, de modo didático. Chama a atenção a imagem que opõe a dança e música com os indígenas vestidos com o praíá dentro de um elevador. Com isso, o professor afirma que o vídeo propõe uma “conciliação do ‘real e do imaginário’, do filme etnográfico e do documentário, em suma, uma etnografia surrealista feita de colagens e hibridismos culturais” (ALBUQUERQUE, 2021).

Essa forma de apresentação do debate possibilita explorar os elementos paradoxais do tema de uma maneira mais aberta. A performance Pankararu provoca um ato de tradução intercultural, promovendo atos de consenso e aproveitando-se da semântica da etnicidade. Quando sujeitos brancos acham engraçado uma “figura insólita” dos indígenas no elevador, como afirmam no vídeo, reforçam a expectativa racista de que os indígenas não mudam nunca. O modo como assistem, filmam e comentam sua dança, no entanto, exotiza sua identidade. Alternando esses momentos de campo e de contracampo, o vídeo demonstra a complexidade da relação que os Pankararu têm com os brancos, ora sendo submetidos ao seu ideal preconceituoso, ora usando esse mesmo ideal a seu favor para legitimar suas reivindicações, às vezes disputando esse ideal para alargar seus limites, outras vezes, negando-o e enfrentando suas consequências negativas.

A pesquisa mostra como a identidade indígena, assim como toda identidade, é um processo de construção interno que se comunica e negocia com o que está externo, um devir nada estanque, cuja dinâmica traz certezas e incertezas. Essa contribuição vai na esteira de Nestor García-Canclini, para quem as ideologias

tradicionalistas e modernizadoras quiseram construir objetos puros, buscando culturas nacionais e populares “autênticas”, acentuando essa compartimentação maniqueísta, imaginando que a modernização iria acabar com as formas de produção, crenças e bens tradicionais. Atualmente, a visão sobre as relações entre tradição e modernidade é mais complexa, entendendo a cultura chamada popular como resultado de um processo de hibridização das tradições de classes, etnias e nações, que demandam para sua análise outros conceitos além de hegemônico/subalterno ou tradicional/moderno (CANCLINI, 1997).

Neste pequeno texto, ressaltamos como o professor Marcos Albuquerque prepara um modo de exposição de todas essas ambiguidades e hibridizações de um modo multimidiático e multidisciplinar, o que potencializa o entendimento das contradições e disputas políticas referentes às questões de identidade. Se o campo e o contra-campo de Godard articulam Real e imaginário, é preciso lembrar como, para Lacan, não existe um Real puro, além de um suposto véu da fantasia. Na verdade, apenas conseguimos acessar o Real *através* do imaginário, de algum tipo de fantasia. O imaginário estrutura nossa percepção do Real (ZIZEK, 2010). É nesse sentido que a separação entre forma e conteúdo, que às vezes é didática, pode, outras vezes, falsear e simplificar interpretações. Ao privilegiar um modo de exposição próprio, potencializa-se o entendimento.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Marcos. Campo & Contracampo Pankararu (02 Versão) [2020]. 24/02/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-zvPe9-5qc> acessado em: 18/04/2022 às 15:18.

ALBUQUERQUE, M. A. S. Performance como tradução: política e arte indígena na cidade. In Concinnitas | v.21, n.38, Rio de Janeiro, maio de 2020.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARETTI, Marialba Rita. Palavras e imagens: comparações entre textos, legendas e fotografias na obra Naven de Gregory Bateson. In Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.99, p. 22-53, jul/dez. 2010.

ZIZEK, Slavoj. Como ler Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

**Imagem
como
conversa:**

*Encontro com
Sophia Pinheiro*

Maria Claudia Gorges

Este texto é resultado do encontro de Sophia Pinheiro, em dezembro de 2021, com o grupo de estudos Design&Cultura¹, com a mediação de Maria Claudia Gorges². Ele é construído de fragmentos das falas de Sophia no encontro, como também de fotogramas dos filmes exibidos e indicados por ela em sua fala e de fragmentos de falas de Sophia e das cineastas indígenas presentes nestes filmes. Sophia é pensadora visual, artista visual, doutoranda em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF) e mestre em Antropologia Social (PPGAS-UFG). Escreve e tem poemas publicados na Antologia *Quem dera o sangue fosse só o da menstruação* (EDITORA URUTAU, 2019) e em revistas no Brasil e Portugal. Foi uma das artistas convidadas para o IMS Quarentena - Programa Convida (2020) com a obra *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) codirigida com Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Michele Kaiowá, uma obra-processo de 16 vídeo-cartas comissionada pelo Instituto Moreira Salles durante a pandemia de covid-19. Atualmente circula em festivais de cinema nacionais e internacionais com seu primeiro média-metragem *TEKO HAXY - ser imperfeita* (2018) codirigido com a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy (GORGES, 2022).

1 O Grupo de estudos Design&Cultura faz parte da linha de pesquisa Mediações e Culturas do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

2 Professora de Filosofia da Secretaria de Educação do Estado do Paraná e doutora em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR.



Figura 1 Sophia

Fonte: *TEKO HAXI* (2018)

SOPHIA ENCONTRA PATRI³



Figura 2 Sophia e Patri

Fonte: *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020)

3 Patrícia é professora e realizadora audiovisual do povo Mbyá-Guarani e faz parte do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Participou de residências artísticas com os cineastas indígenas Innu, no Canadá (2015). Foi Júri do festival de Cine Kurumin (2017, 2021). Participou como convidada da Mostra Performances Ameríndias do Doclisboa (Lisboa), e do Margareth Mead Film Festival, em Nova York. Participou como artista da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2019). Em 2020, apresentou sua primeira exposição individual na Berlinale, na mostra do programa Forum Expanded. Realizou os filmes: *As Bicicletas de Nhanderu* (2011); *Desterro Guarani* (2011); *TAVA, A Casa de Pedra* (2012), *No caminho com Mário* (2014) e *TEKO HAXY – ser imperfeita*, codirigido com Sophia Pinheiro.

Eu (Sophia) vim das Artes Visuais, sou formada em Design pela Universidade Federal de Goiás (UFG). No final da minha graduação eu estava sentindo uma inquietação. Na UFG tem o núcleo *Takinahakỹ* de Formação Superior Indígena e eu fui uma das monitoras desse núcleo, durante três anos seguidos, com a orientação de quem seria a minha orientadora de mestrado. Porque parecia que as Artes Visuais, no Design, não estavam mais suprimindo esse lugar político. Foi quando, dentro do núcleo, sendo uma das monitoras no módulo de Cinema, Arte e Pintura comecei a fazer como ouvinte uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) sobre Gênero e Arte, que a cabeça expandiu, e aí eu percebi que era isso que estava precisando. Inscrevi-me no mestrado. Só que antes de me inscrever no mestrado, dentro dessa vivência com o núcleo *Takinahakỹ*, tive contato com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)⁴. Pesquisando para dar a disciplina de Cinema, Arte e Pintura e auxiliar os próprios alunos e alunas, eu percebi que tinha um déficit muito enorme de comparação, a partir do próprio site do VNA, da quantidade de indígenas formados em audiovisual mulheres e homens. Dos trinta e oito realizadores formados pelo VNA, apenas três são mulheres: Vanessa Ayani, Patrícia Ferreira e Natuyu Txicão⁵. Tentei contato com as três pelo *Facebook*, que era a ferramenta que eu tinha e só a Patri respondeu. Eu entrei em contato justamente falando assim: “olha, eu estou a fim de fazer um mestrado e pensei em fazer sobre vocês três que eu vi no site do VNA, que são formadas pelo projeto, eu queria entender melhor. Eu estou entrando agora neste campo também e não tenho muito contato com isso. Me diz o que você acha e a gente pode conversar. Eu posso ligar, posso ir aí”. E aí ela respondeu e a gente conversou e ela falou para eu fazer a pesquisa. Eu prestei o mestrado e passei. A gente voltou a conversar e ela de fato, isso ela conta assim em alguns momentos, achou que eu jamais iria até a aldeia. Patri respondeu e a gente começou a conversar. Eu fiz um intercâmbio na UFRGS e tive como estar mais perto da Patri, porque a aldeia dela é em São Miguel das Missões, que fica a dez horas de Porto Alegre, e assim eu fui a primeira vez para a aldeia e a primeira vez que eu encontrei a Patri. Eu fiquei lá uma semana. Foi muito bom, mas foi estranho também. Depois eu voltei e fui voltando e a gente foi construindo essas relações. Então chegou um momento que eu ia duas vezes por ano. Ficava de um a dois meses. Isso já no primeiro ano do mestrado e a gente foi estreitando

4 O VNA começou a ser realizado em 1986, dentro do CTI, tornando-se uma ONG independente no ano 2000. O projeto inicial do VNA foi realizado pelo casal Vincent Carelli e Virgínia Valadão e outros colaboradores, entre os indígenas Nambikwara, em Mato Grosso. O VNA vem, ao longo dos anos, desenvolvendo atividades com diversos povos indígenas, levando equipamentos de registro e exibição de vídeo, construindo um acervo de documentários sobre a realidade indígena brasileira e realizando oficinas de formação audiovisual nas aldeias.

5 Vanessa Ayani é do povo Huni Kuin, foi a mais nova aluna do VNA e a primeira mulher de seu povo cinegrafista. Natuyu é do povo Ikpeng, vive no Mato Grosso e foi a primeira mulher indígena a integrar a equipe do VNA, ela é coautora do filme *Das Crianças Ikpeng para o mundo* (2001).

de fato esses laços e eu propus para ela que fizéssemos uma troca de imagens, justamente porque a gente morava em extremos. Eu morava em Goiânia e ela estava no extremo Sul. Essas imagens eram a metodologia da pesquisa e também eram uma forma da gente seguir em conversa, em diálogo, mesmo à distância. Acabou não dando muito certo de uma forma pragmática, com vídeos mesmo. A gente chegou a trocar algumas coisas, mas acabou que isso só se concretizou mesmo, e eu abracei esse fracasso, quando estava em campo, que foi quando a gente aprovou um projeto juntas para realizar uma videoinstalação e depois o filme *TEKO HAXY – ser imperfeita* (2018) e para montar um núcleo, uma ilha para eles, para comprar equipamentos para ela e para o coletivo Mbyá-Guarani de Cinema⁶ (PINHEIRO, 2021).

TEKO HAXY: O ENCONTRO/CONFRONTO



Figura 3 Sophia

Fonte: *TEKO HAXY* (2018)

Este filme (*Teko Haxy*) para nós duas é sobre a nossa relação. Sobre esse lugar desse dentro e fora, igual e diferente, dessas complexidades, desse encontro que é também confronto e das relações como um todo, porque todas as relações, nossa vida inteira, seja familiar, amorosa, de amizades, afetivas, enfim, elas são regidas por lugares de desentendimentos, de desconforto, de conflitos, vulnerabilidades expostas, os choros, os risos, das tirações de onda, das alegrias, dos abraços, desses lugares muito íntimos. É um filme construído do afeto. É muito além do que fazer um filme de Sophia sobre a Patri ou da Patri sobre a Sophia. É um filme nosso, dessa nossa relação, de uma aliança possível e de uma relação possível que continua até hoje (PINHEIRO, 2021).

6 Patrícia é uma das cofundadoras do coletivo. A página de acesso ao Facebook do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema está disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/coletivombyacinema/>>. Acesso em: 19 mai. 2022.



Figura 4 Patri.

Fonte: *TEKO HAXY* (2018)

Desde que vocês chegaram, a gente está praticamente perdendo o que foi deixado para a gente pelo Nhanderu. É uma dor profunda, mas, às vezes, eu tento também entender. Por que será que acontece isso? Por que? Por que Nhanderu deixou eles chegarem aqui na terra? Sei lá, às vezes eu fico boba assim, porque eu sei que eu não deveria fazer essa pergunta, colocar o nome de Nhanderu assim. O que eu ouço muito falar é que são muitas terras para os indígenas, muita coisa para os indígenas, para quê? Acho que isso é muito triste quando a gente ouve essa coisa do pessoal que está ali, principalmente no poder, que acham que estão no poder, na verdade, porque quem está no poder realmente é o Nhanderu, que criou a terra, que criou os animais, a água. Tudo aquilo que a gente vê na natureza é Nhanderu, então acho que ele tem o poder de verdade para fazer o que ele quiser. Fragmento da fala Patrícia Ferreira Pará Yxapy em *TEKO HAXY* (2018).



Figura 5 Patri se arrumando para *Nhamandu*.
 Fonte: *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020)

**“E SE A GENTE NÃO PENSASSE AS CONSTRUÇÕES
 NARRATIVAS BASEADAS NA SAGA DO HERÓI,
 NESSAS GRANDES HISTÓRIAS?”**

E se a gente não pensasse as construções narrativas baseadas na saga do herói, nessas grandes histórias? [...] Tem uma das vídeo-cartas que a Patri fala: “de manhã eu me arrumo para que *Nhamandu* me veja”. Isso é a cosmologia Mbyá operando ali o tempo todo, é o que ela é, o *Nandereko*, seu modo de ser, assim, explícito. Para que mais coisa antropológica que isso, onde a prática cotidiana se faz neste dia a dia, no varrer o pátio, para que a casa seja bonita para quando o *Nhamandu* vem. É uma construção mesmo dessas narrativas que estão operando dentro desse lugar das mulheres que de fato foram pouco faladas, tratadas, escritas, nomeadas, ao longo da história como a gente conhece (PINHEIRO, 2021).



Figura 6 Graci⁷ alimenta suas gatinhas.
Fonte: Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020)

⁷ Graciela é produtora cultural, comunicadora, cineasta, curadora de cinema e formadora em audiovisual. Já dirigiu 8 curtas metragens, está na co-direção de uma série de vídeos cartas e de um longa. Cineasta facilitadora na Oficina de Cinema – Ocupar a Tela: Mulheres, Terra e Movimento pelo IMS e Museu do Índio – RJ, 2019. É curadora da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas e do Festival Cine Kurumin.



Figura 7 Patri ajuda na construção da casa de Maria.

Fonte: Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020)

Imagem como arma: quando escrevi isso, parei e pensei, nossa, quer uma coisa mais falocêntrica, mais ligada à masculinidade, à guerra, o pensar na arma. Sim, uma arma de luta é uma ferramenta. Mas aí aprofundando nas relações minhas com a Patri, vindo com essas relações com a Graci e com a Michele, com Nhemongueta, que se chama conversa, fofoca. Pensando a fofoca e a agência da fofoca para a manutenção da vida e dos segredos, uma tecnologia das mulheres de existências e resistências. [...] Está mais para imagem como conversa do que imagem como arma, porque se for para ser uma arma, está mais para um facão, do que para uma arma de fogo, essa coisa fria, dura, do metal, feita por esse pensamento bélico mesmo, da conquista. E eu estou nessa reflexão da imagem como conversa, fofoca como estratégia, nesse lugar comunal entre mulheres e pensando também que existe claro o aspecto da luta política que requer embate também, não estou falando da conversa como apaziguadora não, eu estou falando da conversa justamente como uma forma de confronto mesmo dentro desses encontros, vai nesse esticamento (PINHEIRO, 2021).

de Patrícia para Michele⁸

Penso nessas pessoas que colocam o fogo na mata, o fogo para queimar a mata. Vejo isso o tempo inteiro nas redes sociais e nas notícias, nos jornais. Enchem de sujeira o nosso rio. Fico pensando como o mundo vai nos curar, nos dar oxigênio, se as pessoas estão tirando cada vez mais. O mundo quase não tem mais o que oferecer para nós. Isso é muito preocupante, mas eu sei que isso não está em minhas mãos para poder ajudar. Isso me dá uma impotência, porque a gente tinha tudo. O planeta, a natureza nos ofereciam tudo para nos proteger. O mundo quase não tem mais o que oferecer para a gente e a gente como povo indígena, nós queremos continuar protegendo, mas os não indígenas não pensam nisso. Só pensam na economia, no dinheiro, no poder para poder usufruir da natureza
 Fragmento da fala Patrícia Ferreira Pará Yxapy em NHEMONGUETA (2020).

de Michele para Sophia

Não podemos sair de casa, por conta da pandemia que acontece no mundo inteiro. Temos que nos cuidar e cuidar da nossa família. Nós, Guarani e Kaiowá, com a fé nos Nhanderu e Nhandesy, não vamos pegar. Nós podemos rezar, fazer o jehovassa
 Fragmento da fala Michele Perito Kaiowá em NHEMONGUETA (2020).

de Graci para Sophia

Como mulher indígena que transita entre lugares e está em constante negociação cultural, percebo que este lugar do meu feminino não existe no mundo karai. Um mundo onde ser fêmea parece não ser de muita valia para a maioria das pessoas deste mundo
 Fragmento da fala de Graci Guarani em NHEMONGUETA (2020).

8 Michele Perito Kaiowá, formada em direção pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, pertence ao povo Guarani Kaiowá. É professora na Escola Municipal Indígena Pai Chiquito (Panambizinho, MS), participou da ASCURI e dirigiu o curta *Jeroky Guasu – O grande canto* (2021).

de Sophia para Michele

Minha avó aprendeu a ler aos 30 anos e aos 55 ela se formou em uma Universidade Pública, em Pedagogia. Ela foi a primeira da minha família a entrar no ensino superior. Minha bisavó não sabia ler e minha vó me ensina assim, às vezes, quando eu estou com meu joelho inchado, ou tenho alguma dor, a escutar meu corpo. Ela sempre me diz isso. Acho que isso veio também de umas heranças da minha bisavó. Minha mãe sempre diz que foi com ela que ela aprendeu a medicina das plantas, os chás, a arnica Fragmento da fala de Sophia Pinheiro em NHEMONGUETA (2020).

"A ARTE SE FAZ EM COMUNIDADE"



Figura 8 Patri

Fonte: TEKO HAXY (2018)

A autoria ela passa por um lugar também muito próprio da epistemologia indígena, de um pensamento que é coletivo. O próprio Jaider Esbell⁹ tem um texto em que ele fala de um abrir caminhos para outras pessoas, que a arte se faz em comunidade. A lógica de autoria, essa questão da autoria, ela passa por um lugar que a gente de fato como não indígena, a gente não é muito acostumado a estar. [...] Algumas pessoas falam assim, por que Teko Haxy não filma a aldeia? Por que que você quis fazer o filme só com a Patrícia, onde está a aldeia? Eu falo assim, a Patri que está ali, dentro dela tem várias pessoas, humanas e não humanas operando, a espiritualidade, a família, a aldeia, a própria etnia como um todo. Estes espaços de autoria são tensionados, isso é muito importante, e eu percebo isso não só dentro do cinema feito por pessoas indígenas, mas nas artes visuais, na música, em que não é uma luta individual, não é um chegar em determinado lugar, chegar no auge, ou ser capa da Vogue sozinho ou sozinha, isso não quer dizer nada, isso não significa nada (PINHEIRO, 2021).

“MAS PERA AÍ, VOCÊS VÊM COM ESSES NEGÓCIOS DE REFRIGERANTE, AÇÚCAR, DÃO PARA NÓS E AÍ A GENTE FAZ O QUE COM ISSO? NÃO PODE USAR?”



Figura 9 Graci comprando cosméticos

Fonte: Fonte: Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020)

9 ESBELL, Jaider. O'ma'kon – Bicharada – Reunião de bichos. In. Moquém Surarî: a arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

É uma construção de pessoa possível, ponto. Como nós somos. Somos pessoas que fazem coisas boas, que fazem coisas ruins com pessoas que amamos. Talvez seja uma construção não romântica dessas outras identidades, sejam indígenas ou não, pessoas que a gente decide pesquisar, digamos assim. Antropologicamente tem um texto super clássico da Pissolato¹⁰, que é a construção da pessoa mbyá que passa por muitas coisas ligadas à cosmologia e ora, existe isso também, mas existe também esse contato, esse encontro com os não indígenas e dentro disso uma lógica que é, poxa eu também quero não só acessar alguns lugares. Tem uma história da Patri com o Alexandre Werá, que é um outro cineasta indígena, que eles foram fazer um trabalho em Altamira e aí quando eles iam almoçar, o restaurante em que eles almoçavam, falou que não serviam refrigerante para eles porque eles eram indígenas e indígenas não podiam beber refrigerante por causa dos dentes. Aí a Patri e o Werá falaram assim: “pera aí, a empresa está lá, a Vale, destruindo a terra, mas não pode beber refrigerante? Mas pera aí, vocês vêm com esses negócios de refrigerante, açúcar, dão para nós e aí a gente faz o que com isso? Não pode usar?” (PINHEIRO, 2021).



Figura 10 Patri na escola

Fonte: Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020)

10 PISSOLATO, Elizabeth de Paula. A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani). São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

FILMOGRAFIA

TEKO HAXY – Ser imperfeita

Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro

Ano: 2018

Duração: 39'

Nhemongueta Kunhã Mbaraete

Direção: Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy,
Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro

Ano: 2020

Duração: 203'

II Marcha Nacional das Mulheres Indígenas / Mulheres Originárias:

*Reflorestando
Mentes para a
Cura da Terra*

Camila dos Santos; Juliana Kerexu;
Maria Claudia Gorges e
Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri



Foto 1 Juliana Kerexu durante a Marcha das Mulheres Indígenas, fotógrafa Bruna Kamaroski, 2021, Brasília.

Em setembro de 2021, mulheres indígenas de todo o país ocuparam Brasília na 2ª Marcha Nacional de **Mulheres Indígenas**, cujo tema foi **Mulheres originárias: reflorestando mentes para a cura da Terra**. Mesmo durante a pandemia de covid-19, participaram do evento mais de 5 mil mulheres, de 172 povos. Uma mobilização necessária e urgente que teve como pautas fundamentais o fim da violência de gênero e o Marco Temporal, o qual determina que os povos indígenas só teriam direito aos territórios ocupados até a data da promulgação da Constituição de 1988.



Foto 2 Somos todas Daiane Kaingang, fotógrafa Mirna Anaquiri, 2021, Brasília.

LUTE COMO UMA MULHER INDÍGENA!

♪ Respeita o povo, respeita as minas
Nosso corpo é território
ninguém vai passar por cima ♪

Siba Carvalho



Foto 3 Mirna Anaquiri,
fotógrafo João Dornelas,
2022, Cidade de Goiás.



Foto 4 Camila Kaingang e Eli Tupinambá durante a Marcha das Mulheres Indígenas, fotógrafa Bruna Kamaroski, 2021, Brasília.

O SANGRAR DE CORPOS

Ju kerexu

Nós povos indígenas originários e ancestrais nunca esquecemos o passado, o presente e nunca perdemos a esperança de olhar para o futuro...

Nós todos os dias acordamos com os corações dilacerados, sangrando...

Todos os dias acordamos e relembramos que as dores do passado não ficaram para trás. Essas dores do sangrar de corpos indígenas, de corpos de mulheres, de corpos negros está muito presente no nosso dia a dia... Essas dolorosas lembranças existem e consistem no nosso hoje.

Mas nunca perderemos a esperança, em especial a força para lutar, pois de nós, desses corpos já tão sofridos, depende a existência da nossa mãe Terra! Por ela tantos corpos, tantos espíritos inocentes foram massacrados... Por causa de uma terra reduzida à “propriedade”, que dizem ser sinônimo de riqueza, e que traz poder.

Para nós, povos das flores, folhas, filhas e filhos dessa mãe Terra bondosa que deu e dá tudo para nós existirmos. Isso que é riqueza e sua permanência é o poder; com sua rica fauna, flora, ecossistemas, com toda sua biodiversidade, isso que é riqueza!

As conexões, espiritualidade, sabedoria, amor e gratidão, que aqui carregamos em nossos corações, em nossas memórias, já caminharam neste chão que aqui pisamos... A nossa existência, sabedoria e resiliência, sempre foi, é e sempre vai ser sinônimo de luta...

Meu povo que é Mbya-Guarani sempre lutou. Sempre existiu, sempre esteve aqui, esteve, está e estará! Quando nos perguntam de onde somos? De onde viemos? Nós apontamos para o chão...

Esta terra é Sagrada! Esta terra é o nosso berço! Esta terra é nossa Mãe!



Foto 5 Camila Kaingang e Juliana Kerexu durante a Marcha das Mulheres Indígenas, fotografia Bruna Kamaroski, 2021, Brasília.

Foto 6 Juliana Kerexu durante a Marcha das Mulheres Indígenas, fotografia Bruna Kamaroski, 2021, Brasília
(próxima página)



REFERÊNCIAS

Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade. Disponível em: <<https://anmiga.org/marcha-das-mulheres/>>. Acesso em: 26 de junho de 2022.

CARVALHO, Siba. Não toque no meu cocar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WYmaD3AFaPI>>. Acesso em: 30 out. 2022.

“Vamos pintar Brasília de urucum e jenipapo”. Mídia Ninja. Disponível em: < <https://midianinja.org/news/vamos-pintar-brasilia-de-urucum-e-jenipapo-diz-sonia-guajajara-no-inicio-do-atl/> >. Acesso em: 29 de junho 2022.



AUTORAS E AUTORES

Ana María Rivera Fellner Doutora em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Mestre em Comunicação Educativa pela Universidade Tecnológica de Pereira - Colômbia. Licenciada em Filosofia e Letras pela Universidade de Caldas, Colômbia. Foi professora na Universidade Tecnológica de Pereira (UTP) e na Universidade de Antioquia (Seccional Urabá, Antioquia, Colômbia), trabalhou no projeto Plan Digital TESO com a Universidade EAFIT e desenvolve trabalhos comunitários e de pesquisa com comunidades Camponesas, Indígenas e Negras na Colômbia. Atualmente é membro da equipe da Secretaria de Comercio e Relações Internacionais da Confederação Nacional de Agricultores e empreendedores familiares (CONAFER) onde faz redes entre comunidades camponesas, indígenas e Negras do Brasil e da Colômbia e desenvolveu projetos que possam melhorar as condições de autonomia dessas populações. Os principais interesses de pesquisa: Metodologias de pesquisa colaborativas e participativas, Tecnologias ancestrais e digitais em espaços comunitários e periféricos e educação formal e popular.

Camila dos Santos Mãe, mulher indígena do povo Kanhgág, acadêmica do curso de Ciências Sociais- UFPR, pesquisadora, colaboradora da Mídia Índia Oficial, comunicadora da Arpinsul e mora na aldeia Kakané Porã (CURITIBA-PR). Camila também é pesquisadora no Projeto de Pesquisa e Extensão “Ecologia de Saberes com povos tradicionais do Paraná”.

Juliana Kerexu É poetisa, artesã, professora de guarani, mãe de dois filhos e cacique da Tekoa Takuaty, na ilha da Cotinga, PR.

Kando Fukushima Professor de Design na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Design e Cultura (UTFPR). Possui graduação em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Universidade Federal do Paraná (2002), especialização em História da Arte pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2005), mestrado (2007) e doutorado (2019) em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Tem experiência na área de Design Gráfico atuando principalmente nos seguintes temas: design e cultura, design gráfico e produção do espaço.

Lindsay Cresto Possui graduação em Desenho Industrial com habilitação em Projeto de Produto pela Universidade Federal do Paraná, especialização em Design de Móveis pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, mestrado e doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. É professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná desde 2015, atuando nos cursos de graduação nas áreas de Teoria e História do Design e Semiótica. Os interesses de pesquisa estão focados nos seguintes temas: História e Teoria do Design, sob o enfoque dos estudos de gênero e da cultura material, com foco em pesquisas relacionadas aos interiores domésticos, produção de designers mulheres e memória gráfica.

Maria Claudia Gorges Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui especialização em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC) e especialização em Cinema com ênfase em produção pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). É doutora em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), na linha de pesquisa Mediações e Cultura, com a pesquisa “Cinema de casa de reza: as relações entre tecnologia e cultura presentes nas práticas fílmicas da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul”. É professora de Filosofia da SEED- PR.

Marilda Lopes Pinheiro Queluz Possui graduação em História pela Universidade Federal do Paraná (1985), graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná (1989), mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (1996) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Professora Titular aposentada do Departamento de Desenho Industrial. Atualmente é Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Líder do grupo de pesquisa Design e Cultura. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: história das artes gráficas e humor gráfico (caricatura e quadrinhos), design, tecnologia e cultura, história da arte brasileira.

Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri Pertence aos povos originários do Brasil. Povo kambeba Omagua do Amazonas. É uma artista em construção, uma aprendiz das águas, das artes e da vida. Mirna é integrante da Coletiva de Mulheres Indígenas e Negras Quilombolas (GO), é artista visual, performer e arte educadora. É ativista do movimento indígena, que luta pela vida das mulheres indígenas e por uma educação antirracista. Doutoranda do Programa em Arte e Cultura Visual -FAV/UFG. É professora de Artes da Rede Municipal de Goiânia - Educação para Jovens e Adultos.

Raíza Ribeiro Cavalcanti Doutora em sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e investigadora na área de sociologia da arte. Mestre em sociologia (UFPE), cientista social (UFPE) e jornalista (UNICAP). As pesquisas atuais enfatizam temas como: arte latinoamericana, pensamento contemporâneo e práticas culturais, museus e instituições da cultura com enfoque nas artes visuais. Realizou instância pós-doutoral na Faculdade de Ciencias Sociales (FACSO) da Universidade do Chile (departamento de sociologia) e atua como co-coordenadora do Núcleo de Sociologia da Arte e Práticas Culturais. É coordenadora geral do projeto LAB_Museos do mesmo Núcleo e atualmente também dirige o projeto de pesquisa Fondart. Participação chilena na I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Foi primeiro lugar no 8º Concurso Público de Ensaio CEDOC sobre Artes Visuais (Chile, 2019). É Docente do Departamento de Publicidade e Imagem da Faculdade Tecnológica da Universidade de Santiago do Chile (USACH) onde ministra as disciplinas “Sociologia do Design” e “Pensamento Contemporâneo” para os cursos de Design e Publicidade. No Brasil, foi Professora Assistente do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É pesquisadora membro do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design, do departamento de Design da Universidade Federal do Paraná (Brasil) e do Grupo de Estudios sociales del arte, la cultura y la política en Latinoamérica do Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

Ronaldo Oliveira Corrêa Mestre pelo PPGTE/UTFPR (2003), sob a orientação da Dra. Marília Gomes de Carvalho. Doutor pelo PPGICH/UFSC (2008), sob a orientação da Dra. Carmem Rial e do Dr. Gilson Queluz. Em 2007 realizou estágio de doutoramento no México, no Posgrado en Ciencias Antropológicas da Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, sob a orientação do Dr. Néstor Garcia Canclini, na área de políticas culturais. Recebeu o Prêmio Capes de Teses, edição de 2009. Estágio de pós-doutorado CAPES no PPGAS/UFRGS (jul de 2012 a jul de 2013), sob a supervisão da Dra. Cornélia Eckert. Atualmente é professor na Universidade Federal do Paraná UFPR, onde atua na graduação e pós-graduação. Áreas de interesse: cultura material, teoria e história do design, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

Rosa Amélia Barbosa Sou Professora do Ensino Básico Técnico e Tecnológico no IFSP, Campus Avançado Ilha Solteira. Minha graduação em Educação Artística/Artes Visuais (2006) me fez transitar também pela Pedagogia (2014). O mestrado em Educação (UFU, 2016) ampliou as rotas e intersecções me levando ao doutorado, em Tecnologia e Sociedade (UTFPR, 2022). Em meio às aproximações e distanciamentos do ser e (re)inventar o fazer docente tenho construído uma trajetória caleidoscópica e interdisciplinar. Atualmente pesquiso sobre as relações raciais, visualidades, culturas, branquitude e política com ênfase nas lutas antirracistas e antissexistas. Integro o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas do IFSP (NEABI/IFSP) e o Núcleo de Estudos sobre Gênero e Sexualidade do IFSP (NUGS). Sou Pesquisadora Associada do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC) e Avaliadora do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (INEP). Cheguei até aqui depois das especializações em Educação a Distância (2016); Orientação, Supervisão, Inspeção Escolar (2012) e Arteterapia (2009). Entre 2004 e 2014 os desafios foram da Educação Infantil, Ensino Fundamental, Ensino Médio, Educação de Jovens e Adultos na rede pública de Minas Gerais até a atuação como Analista Educacional (SEE/MG 2011?2014). No biênio 2019-2020 atuei como Diretora de Articulação Política da Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB).

Yasmin Fabris Professora adjunta do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign-UFPR). Doutora em Design pela Universidade Federal do Paraná e Doutora em Ciências Sociais na Universidad de Chile (cotutela). Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, na linha de pesquisa Mediações e Culturas. Possui graduação em Bacharelado em Design pela UTFPR, com habilitação em design gráfico e de produto. É coordenadora de relações internacionais, integrando a equipe executiva, do Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios e Investigación Aplicada: Museos y Museologías en el Chile Contemporáneo. É investigadora do projeto de pesquisa “La participación chilena en la I Bienal Latinoamericana” selecionado pelo Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes do Chile (2021-2022). É pesquisadora do Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales da Universidad de Chile, responsável pela linha Museos, Instituciones y Políticas Culturales, e do Núcleo de Artes Visuais (NAVIS). Participa do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR). Desenvolve pesquisa sobre as seguintes temáticas: design e cultura, cultura popular, cultura material, história do design e memória e patrimônio.

Yuri Gabriel Campagnaro Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade - PPGTE da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, na linha de Mediações e Cultura (2020). Bolsista CNPq de convênio entre PPGTE e PPG-PCT da Unicamp (Código do Projeto: 40106120191; Código da Bolsa: processo 141850/2020-5). Bacharel em Gravura (2022) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR. Bacharel em Direito (2011) e mestre em Sociologia do Direito pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2014). Publicou com sua orientadora, Professora Luciana Silveira, o artigo “A mídia digital na arte e suas materialidades em Diana Domingues e Adrián Villar Rojas”, na Revista Art&Sensorium v.8 (2021). Foi coordenador do Projeto de Extensão Leituras d’O Capital, do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade - PPGTE da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR (2016-2017). Publicou livros de poesia, ilustrações e cultura. É artista visual, poeta e músico. Foi assistente jurídico - Tribunal de Contas do Estado do Paraná - TCEPR.

Fontes tipográficas utilizadas:

Arvo e Lora, ambas sob licença OFL (Open Font License)

2023

design & cultura

*políticas do
cotidiano*

“Em um período triste e caótico de nosso país, marcado pelo avanço da extrema direita e da pandemia covid-19, as reuniões do Grupo de Pesquisa Design & Cultura tornaram-se espaço de fuga, de luta, de afeto, de troca de saberes e memórias. Uma construção coletiva de esperança e resiliência. As atividades desenvolvidas e registradas neste livro tiveram como objetivo dialogar com diferentes pessoas e coletivos que produzem ações, trabalhos e reflexões sobre arte, design e política, em diferentes lugares do Brasil. O diálogo proposto foi realizado de maneira remota ao longo do ano de 2021”

Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Ronaldo Oliveira Corrêa

Organizadores

Este material inaugura uma série de cadernos de divulgação científica do Grupo Design & Cultura (UTFPR/UFPR) em comemoração aos seus 20 anos.