

O público e o privado

Revista do Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Universidade Estadual do Ceará

Artes em tempos de pandemia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Reitor: Hildebrando dos Santos Soares

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa: Maria Lúcia Duarte Pereira

Diretora do Centro de Humanidades: Adriana Maria Duarte Barros

Diretor do Centro de Estudos Sociais Aplicados: José Joaquim Neto Cisne

REVISTA O PÚBLICO E O PRIVADO

Editores: Maria Glaucíria Mota Brasil, Geovani Jacó de Freitas e Marcílio Dantas Brandão

Conselho editorial:

Abdelhafid Hammouche, Université Lille 1

Adalberto Moreira Cardoso, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Antonio Albino Canelas Rubim, Universidade Federal da Bahia

Daniel Cefai, École des Hautes Etudes em Sciences Sociales

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, Universidade Federal do Ceará

Elísio Estanque, Universidade de Coimbra

Francilene dos Santos Rodrigues, Universidade Federal de Roraima

Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará

Isabel Lustosa da Costa, Fundação Casa de Rui Barbosa

Jacob Carlos Lima, Universidade Federal de São Carlos

Jawdat Abu-El-Haj, Universidade Federal do Ceará

José Alfredo Zavaleta Betancourt, Universidad Veracruzana, México

José Jorge Pessanha Santiago, Université Lumière Lyon 2

José Machado Pais, Universidade de Lisboa

José Vicente Tavares dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

José Maurício Castro Domingues da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Leticia Maria Schabbach, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lila Cristina Xavier Luz, Universidade Federal do Piauí

Líliá Maia de Moraes Sales, Universidade de Fortaleza

Luiz Jorge Wernek Viana, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Manoel Domingos Neto, Universidade Federal do Ceará

Marcelo Parreira do Amaral, Universidade de Münster, Alemanha

Marcos Luiz Bretas, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Alejandra Otamendi, Universidade de Buenos Aires

Maria Alice Rezende de Carvalho, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Maria José Aquino Teisserenc, Universidade Federal do Pará

Maria Ozanira Silva e Silva, Universidade Federal do Maranhão

Maria Stela Grossi Porto, Universidade de Brasília

Mariano Fernandez Enguita, Universidad Complutense de Madrid

Miguel Alberto Bartolome, Instituto Nacional de Antropología e História do México

Milena Fernandes Barroso, Universidade Federal do Amazonas

Paulo Filipe Monteiro, Universidade Nova de Lisboa

Pedro Demo, Universidade de Brasília

Perla Orquídea Fragoso Lugo, Ciesas Peninsular, Ycatan-México

Conselho editorial (cont.):

Rodrigo Ghiringhelli de Azevedo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Ronald Chilcote, University of California

Sérgio Adorno, Universidade de São Paulo

Susana Durão, Universidade Estadual de Campinas

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Marco Antonio Vasconcelos

O periódico **O Público e o Privado** é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE), de periodicidade quadrimestral (a partir de 2020). Destina-se a publicar e divulgar trabalhos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros com relevância e inserção na produção de conhecimentos teóricos e empíricos na área das ciências humanas e sociais.

O periódico tem como objetivo promover a produção e a socialização do conhecimento acadêmico por meio da publicação de artigos temáticos, artigos de fluxo contínuo, entrevistas, traduções, relatórios de pesquisas e resenhas. Além disso, busca incentivar a criação, manutenção e ampliação de redes entre pesquisadores de Universidades nacionais e internacionais.

Endereço para correspondência

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Av. Dr. Silas Munguba, 1700, Campus do Itaperi

CEP: 60.740-903

Fortaleza, Ceará, Brasil

Telefone/Fax: (85) 3101.9887

E-mail: ppgs@uece.br

Site: <http://www.uece.br/ppgsociologia/>

Submissão de trabalhos

A submissão de trabalhos deve ser feita por meio do endereço eletrônico

<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado>

Publicação indexada em:

Portal de periódicos da UECE – <https://revistas.uece.br>

Latindex – www.latindex.unam.mx

Sumários de Revistas Brasileiras – www.sumarios.org

Portal de Periódicos da CAPES – www.periodicos.capes.gov.br

FICHA CATALOGRÁFICA

O público e o privado. Fortaleza: UECE, 2003. Semestral (quadrimestral a partir de 2020).

Conteúdo: ano 19, n.38, Janeiro/Abril, 2021.

1. Humanidades e Ciências Sociais

CDD 320.000

Sumário

EDITORIAL	7
APRESENTAÇÃO / PRESENTATION	11
NÚMERO TEMÁTICO ARTES EM TEMPOS DE PANDEMIA / THEMATIC NUMBER ARTS IN PANDEMIC TIMES	
A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança?	23
<i>The importance of the reaffirmation of museums' social role: before, during and after the pandemic. Perspectives of change?</i>	
Nicole Palucci Marziale	
Teresa Cristina: a “rainha das lives” e o mistério do samba 2.0	55
<i>Teresa Cristina: a “live queen” and the 2.0 mystery of samba</i>	
Pérola Mathias	
Uma experiência na(da) tradicional: live em tempos de pandemia	83
<i>An experience nothing traditional: live in pandemic times</i>	
Adan Renê Pereira da Silva	
O mercado editorial brasileiro durante a pandemia de Covid-19	117
<i>The brazilian publishing market during the Covid-19 pandemic</i>	
Leonardo Nóbrega	
La circulación del cine documental en tiempos de pandemia: experiencias de festivales en línea en Brasil y México	143
<i>The circulation of documentary cinema in pandemic times: the experiences of virtual festivals in Brazil and Mexico</i>	
Bianca Salles Pires	

Um Requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal 171

A Requiem for the songs we lost: journeys with stops by the impacts of the pandemic on independent music production in Portugal

Paula Guerra, Ana Oliveira, Sofia Sousa

ARTIGOS / ARTICLES

As greves da Polícia Militar de Pernambuco: elementos para uma interpretação crítica da greve policial 199

The Pernambuco Military Police strikes: elements for a critical interpretation of the police strike

Guilherme Figueredo Benzaquen

Uma análise das relações de poder no campo da segurança: as interações entre vigilantes e policiais nas portas giratórias de agências bancárias 233

An analysis of power relations in the security field: the interactions between vigilantes and police officers in the revolving doors of banking agencies

Luan Carlos Nalin, Cleber da Silva Lopes

Relación y tejido social: una panorámica conceptual a través del enfoque de la sociología relacional 259

Relation and Social Fabric: A Conceptual Overview Through the Relational Sociology Approach

Fabrizio Lorusso

TEMAS LIVRES / FREE THEMES

O saldo da pandemia: perspectivas de mudança para os museus de arte 289

The pandemic's balance: perspectives of change for art museums

Glaucia Villas Bôas

RESENHA / REVIEW

Aporias do punitivismo, especialmente no Ceará 309

Aporias of punitivism, especially in Ceará

Marcílio Dantas Brandão

EDITORIAL

Após um ano de pandemia em decorrência da proliferação do novo coronavírus responsável pela doença conhecida como Covid-19, chegamos ao primeiro número de 2021 com um conjunto de artigos que enfoca efeitos da suspensão das atividades de centros culturais, casas de espetáculos, cinemas, teatros, museus e toda sorte de espaços voltados à circulação de trabalhos artísticos. Esta é a tônica da seção temática, do número 38 (jan./abr. 2021) da Revista O Público e o Privado, denominada de “Arte em tempos de pandemia” organizada por Guilherme Marcondes e Sabrina Parracho, respectivamente vinculados à Universidade Estadual do Ceará (Uece) e à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). O número apresenta uma especificidade; uma vez que o tema do artigo da seção de temas livres mantém imanência com os artigos que compõem a seção temática. A temática mobilizou reflexões de diversos cientistas sociais que se inquietam com a questão e, deste modo, foram reunidos artigos de autoria de nove pesquisadores atuantes em organizações científicas sediadas no Brasil, México e Portugal como detalha a apresentação. As reações do setor artístico frente à crise sanitária são discutidas neste número temático em diferentes perspectivas que atualizam o debate sobre o panorama brasileiro e internacional de trabalho museal, mercado editorial, cinema documental e música, bem como aprofunda reflexões a partir de casos específicos de artes em meio digital.

Os artigos acolhidos para o fluxo contínuo deste número são “As greves da Polícia Militar de Pernambuco: elementos para uma interpretação crítica da greve policial”, “Uma análise das relações de poder no campo da segurança: as interações entre vigilantes e policiais nas portas giratórias de agências bancárias” e “Relación y tejido social: una panorámica conceptual a través del enfoque de la sociología relacional”. Guilherme Figueredo Benzaquen é autor do primeiro destes trabalhos e recém doutor pelo Programa

de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Enquanto o segundo destes artigos é de autoria de uma dupla de pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina (UEL): Luan Carlos Nalin e Cleber da Silva Lopes, respectivamente mestrando e professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da instituição. Por fim, o terceiro texto do fluxo contínuo é de Fabrizio Lorusso, mestre e doutor em Estudos Latinoamericanos pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), professor do Departamento de Ciências Sociais e Humanidades da Universidad Iberoamericana León, México.

Deste modo, os artigos de fluxo contínuo e a resenha retornam a um tema clássico, nos últimos tempos, nas páginas deste periódico: os problemas de segurança em nosso país. Benzaquen expõe seu estudo empírico de três paralisações de policiais militares em Pernambuco nos anos de 1997, 2000 e 2014. Nalin e Lopes, por sua vez, analisam interações entre vigilantes e policiais em treze situações de conflito nas portas giratórias de agências bancárias dos estados Paraná e São Paulo entre 2010 e 2012. Um dos artigos contrapõe a impossibilidade jurídica à realidade fática da greve entre policiais militares em um país onde o direito de greve é vedado à categoria policial. O outro dissecar relações de poder entre provedores estatais e não-estatais do campo plural da segurança à luz de uma teoria do capital própria a Pierre Bourdieu. Juntos à resenha supracitada, estes textos discutem relevantes problemas da operacionalização da segurança no Brasil a partir da análise pormenorizada de casos observados em quatro unidades da federação. O texto de Lorusso, por sua vez, destaca e analisa elementos teóricos da sociologia relacional de Pierpaolo Donati, destacando o conceito de “relação social” e a metáfora de “tecido social”, categorias muito empregadas e talvez ainda pouco analisadas, mas certamente potentes para a análise sociológica das formas emergentes de resistência e reconfiguração dos laços sociais em tempos de crise como os que vivenciamos atualmente.

Há ainda neste número, a resenha escrita pelo professor Marcílio Dantas Brandão, da Universidade Estadual do Ceará, do livro “Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea”, organizado pelos também

professores da UECE Estenio Ericson Botelho de Azevedo e Glauciria Mota Brasil. Lançado em 2018, o livro apresenta escritos acadêmicos decorrentes de estudos realizados e debatidos por grupos de pesquisadores em evento acadêmico que lhe antecedeu. Filósofos, educadores, sociólogos, assistentes sociais e advogados que discutem as aporias do punitivismo no Brasil contemporâneo assinam os diversos capítulos da obra. A atuação da maioria destes autores no estado do Ceará e, sobretudo, a discussão de dados empíricos sobre esta região do país justifica o título da resenha: “Aporias do punitivismo, especialmente no Ceará”.

Por fim, vale destacar que a quantidade de contribuições que recebemos com vistas à integração no presente número temático foi muito além de nossa capacidade editorial de publicação. A composição final deste número ressalta uma questão sociológica pouco presente no histórico de publicações deste periódico, mas sobretudo revela um forte compromisso de diversos cientistas sociais com a discussão do tempo presente e dos desafios da conjuntura contemporânea tão fortemente afetada pela pandemia de Covid-19 que, desafortunadamente, ainda não conseguimos superar. Isto aponta, a um só tempo, a importância das artes em tempos de crise e o papel relevante das ciências sociais na tentativa de compreender ambas as questões e suas múltiplas intercessões. Problemas de interações na sociedade contemporânea também estão no foco dos artigos de fluxo contínuo e da resenha deste número. Assim, acreditamos que este volume da Revista O Público e o Privado contribui com o debate sem impor o conformismo daqueles que acreditam e esperam que “tudo volte ao normal” nem o fatalismo dos que apostam que “nada mais será como antes”, mas sim com a argúcia dos que investigam o que está acontecendo agora. Neste sentido, só nos resta desejar boa leitura e coragem para que possamos superar tantas dificuldades que se acumulam sobre as artes, a segurança e a vida individual e social no tempo presente.

**Glauciria Mota Brasil,
Geovani Jacó de Freitas,
& Marcílio Dantas Brandão**
Editores

APRESENTAÇÃO

Arte em tempos de pandemia: rotas para análises

Art in pandemic times: routes for analyses

Como produzir, fazer circular e proporcionar a recepção de trabalhos de arte em tempos de pandemia? Esta é a pergunta chave deste número temático. A partir da suspensão das atividades de centros culturais, casas de espetáculos, cinemas, teatros, museus e toda sorte de equipamentos culturais voltados à circulação de trabalhos artísticos em virtude da disseminação do, já não tão novo, coronavírus, que tem ceifado vidas ao redor do mundo, este dossiê buscou reunir estudos que debatem os efeitos do isolamento social, da gestão da crise em termos políticos e econômicos, bem como as reações do setor artístico e cultural.

1. Brasil, o país em que arte e cultura viraram sinônimo de crise

Em março de 2021, passado um ano dos primeiros casos de contaminação comunitária pela Covid-19 no Brasil, o país começa a contar os efeitos, ainda imprevisíveis, da pandemia que assola o mundo. Os dados do IBGE apontam que, além das vidas perdidas, o impacto sobre a economia nacional tem sido devastador. A queda de 4,1% do PIB¹, no ano de 2020, que marcou o início da pandemia, ainda que inferior às projeções mais pessimistas, oculta uma variação mais profunda, acentuada pela desvalorização da moeda brasileira. Segundo critérios do FMI, a queda levou o país à 12^a posição no ranking das maiores economias do mundo. O cenário estimado por agências de risco e instituições financeiras, foi amplamente divulgado na imprensa².

1. IBGE. Painel de indicadores. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/indicadores>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

2. Durão, Mariana. País deixa grupo das dez maiores economias. São Paulo: O Estado de São Paulo, 04

Do ponto de vista da renda das famílias, efeitos dramáticos também podem ser computados em números. Os índices de desemprego alcançaram a média inédita de 13,5%. A taxa de desocupação no último trimestre de 2020 alcançou 13,9%. Aos 13,9 milhões de desempregados se somavam em dezembro daquele ano 5,5 milhões de desalentados e 31,2 milhões de subocupados. Mesmo as taxas de informalidade caíram de 41,1% em 2019 para 38,7% em 2020. Nas médias anuais, o nível da ocupação ficou em 49,4% em 2020, menos de 50% da população economicamente ativa³.

Ainda segundo a PNAD⁴, a renda domiciliar per capita caiu 4,1%, alcançando o patamar de R\$ 1.380,00 mensais, num ano em que a inflação medida pelo IPCA, a despeito dos sucessivos impactos sobre a demanda, subiu 4,52%⁵. O retrato da crise é devastador. Além de mais de 300.000 mortes⁶, resultantes das medidas vacilantes de distanciamento social e grave incentivo à desinformação, a economia também agoniza.

No entanto, o debate proposto neste número temático demonstra, especificamente, naqueles textos que tratam do campo artístico e cultural brasileiro, que a crise não se iniciou em março de 2020 (quando se decretou paralisação de atividades que causam aglomeração em muitos estados) por conta do vírus, mas data de um longo histórico de políticas públicas para o setor cultural. Conforme

de mar. 2021. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-deixa-ranking-das-10-maiores-economias-apos-queda-de-4-1-do-pib,70003634630>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

3. IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD CONTÍNUA - Principais destaques da evolução do mercado de trabalho no Brasil 2012-2020. Disponível em: <https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Principais_destaque_PNAD_continua/2012_2020/PNAD_continua_retrospectiva_2012_2020.pdf>. Acesso: 28 de mar. 2021.

4. Idem.

5. IBGE. Painel de indicadores. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/indicadores>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

6. De acordo com o projeto *Worldometer* que compila dados de diversas agências certificadas, o índice de 300.000 mortes teria sido alcançado em 24 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.worldometers.info/coronavirus/country/brazil/>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

argumentamos em outras ocasiões, as tensões entre arte e política vêm, há muito, constituindo eixo central nos desdobramentos da produção de cultura e têm efeitos concretos nas disputas pelo financiamento da área (SANT'ANNA, MARCONDES, ACCORSI, 2017). Também o artigo de Alexandre Barbalho (2018), intitulado “Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer”, contribui para repensar a dissolução das políticas para a cultura como processo de longa duração. Se entre 2003 e 2009, o orçamento do Ministério da Cultura cresceu 142%, ampliando a participação no PIB de 0,2 para quase 1% (BUENO, SANT'ANNA, DABUL, 2018), em anos recentes alterações profundas têm se estabelecido.

Se Barbalho (2018) nos lembra que, ainda em 2011, Ana de Hollanda foi nomeada Ministra da Cultura, tendo sido afastada do cargo no ano seguinte “já com déficit de representatividade e de sua legitimidade” (BARBALHO, 2018, p. 246), após o impeachment de Dilma Rousseff e a tomada do poder executivo federal por seu vice, Michel Temer, o setor viu a crise se acirrar. Basta que lembremos da tentativa de enfraquecimento do setor com o fim do Minc ainda em 2016, que foi revogado pelo governo interino graças à mobilização popular e ação em movimento que se espalhou pelo país de ocupação dos prédios do hoje finado Ministério (BARBALHO, 2018, p. 254).

É importante também lembrar, que no contexto de mobilização para o pleito eleitoral de 2017, não foram poucos os ataques que o campo da arte e da cultura recebeu, com práticas de censura e de encerramento de exposições por conta de mobilizações políticas e econômicas que contribuíram para a vitória do projeto de poder que hoje está em curso e que retoma princípios gestados em acordo com a “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2009). Em contraposição às pautas identitárias que vinham se difundindo no decênio anterior, voltam a grassar as opressões e violências desferidas contra populações minoritárias em termos de poder.

Assim, enquanto projeto de gestão para o setor artístico e cultural, o que se teve foi o seu desmonte. É sintomático o fim do Ministério da Cultura, transformado em Secretaria Especial de Cultura, primeiro vinculada ao Ministério da Cidadania e, até o momento, ao de Ministério do Turismo. Fato é que a

perda do status de Ministério para o de Secretaria informa sobre como os atuais governantes do país entendem o papel da cultura: atribuição menor do Estado ou inimiga a ser contida. Afinal, não esqueçamos os ataques ao setor, especialmente, por parte de políticos no pleito de 2017 quando, por exemplo, a exposição “*Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*” sofreu inúmeros ataques. Na ocasião, seu curador, Gaudêncio Fidelis, foi até mesmo convocado para dar explicações na Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) dos Maus-Tratos contra Crianças e Adolescentes, do Senado Federal, então presidida por Magno Malta, à época senador pelo Partido Liberal (PL). Mas este foi apenas o prenúncio de mais um capítulo das batalhas a serem enfrentadas pelo setor artístico e cultural brasileiro.

Destarte, a história da gestão da Secretaria Especial de Cultura do atual governo federal também soma controvérsias com gestores que não atendiam às mobilizações e expectativas do setor. Em dois anos, a Secretaria já foi gerida por cinco secretários e dois interinos: Henrique Pires, José Paulo Martins (interino), Roberto Braga, Roberto Alvim, José Paulo Martins (interino), Regina Duarte e Mário Frias (atual ocupante do cargo). No ano marcado pelo início da pandemia de Covid-19, a Secretaria passou de mãos por três vezes, contando com personagens sem representatividade e legitimidade junto ao setor artístico e cultural do país. Valendo a lembrança de alguns dos escândalos causados pelos personagens colocados à frente da pasta, por exemplo, quando Roberto Alvim ao lançar um programa de incentivo à cultura, o fez em um vídeo que trazia nítidas referências ao nazismo, ou, ainda, quando Regina Duarte, em entrevista sobre sua gestão, minimizou as ações da Ditadura civil-militar que tomou o Brasil entre 1964 e 1985. Chegando ao momento em que Mário Frias entra no comando da pasta sem um currículo que demonstre sua capacidade para gerir o campo artístico e cultural nacional.

Porém, o setor que já enfrentava crises passou por provações ainda maiores nos últimos anos. O impacto gerado mundo afora pela disseminação da pandemia de Covid-19 e adoção (por parte de governos estaduais e municipais, lembremos) de medidas de isolamento social que, se por um lado, salvam vidas, por outro, vêm contribuindo, no Brasil, para o agravamento da crise na

cultura. Tem predominado no poder executivo nacional um negacionismo da ciência, gerando contraposições da administração federal a medidas sanitárias sugeridas por organizações de saúde ao redor do mundo e em nosso próprio país. Este quadro de insegurança no que tange às medidas de enfrentamento da crise sanitária vem sendo ampliado no setor de arte e cultura por decisões governamentais equivocadas que prolongam e aprofundam os efeitos da crise.

De fato, no primeiro ano da pandemia ocasionada pelo novo coronavírus, talvez, a maior mobilização em apoio ao setor cultural, a lei Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, carinhosamente chamada de “Lei Aldir Blanc”, em homenagem ao compositor vitimado pela Covid, não partiu da Secretaria Especial de Cultura, mas sim da Deputada Federal pelo Rio de Janeiro, Benedita da Silva, que – sendo ligada ao Partido dos Trabalhadores – representa um projeto de poder frontalmente oposto ao atual governo. A lei que destinou três bilhões de reais para socorro ao setor é a principal iniciativa encontrada até o momento, em âmbito nacional, para reduzir a crise no campo artístico e cultural, desta vez, causada pela pandemia.

Com efeito, parece que o Brasil se tornou, portanto, o país em que o termo crise virou sinônimo para um setor que vem agonizando há alguns anos. Assim, os efeitos da Covid-19 se colocam como a pá de cal sobre estrutura já precária. Uma questão já elucidada pela Nota Técnica “O setor cultural na pandemia: O teletrabalho e a Lei Aldir Blanc” (GÓES *et al.*, 2020, p. 18), elaborada por profissionais do IPEA e do IBGE, ao indicar que a informalidade aumentou no setor no período entre 2014-2018. Ou seja, antes mesmo de conhecermos o Sars-CoV-2, o setor já contava com uma estrutura de precarização do trabalho; um fato agravado com a circulação do vírus que força a paralização de atividades que tenham aglomeração, impactando fortemente o setor artístico e cultural. O que se mostra, por exemplo, através da pesquisa “Percepção dos impactos da Covid-19 nos setores cultural e criativo do Brasil”, realizada por meio de uma iniciativa que reuniu inúmeras instituições⁷, em que:

7. Aqui nomeadamente: Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais da Cultura, Secretaria de Estado de Cultura de Alagoas, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará,

Os participantes responderam sobre os impactos do isolamento social em suas receitas durante os meses de março a julho de 2020 [...]. Entre os meses de março e abril, 41% dos respondentes perderam a totalidade de suas receitas, e entre maio e julho, essa proporção aumentou para 48,88%. Em segundo lugar, vêm aqueles que perderam mais da metade de suas receitas (23,72% entre março e abril, e 21,34% entre maio e julho). Somente 17,8% não tiveram alteração na receita durante março e abril, diminuindo para 10% nos meses de maio a julho. (AMARAL, FRANCO, LIRA, 2020, p. 10)

Em tempos de pandemia, ao menos no que diz respeito especificamente ao contexto brasileiro, o que se vê, portanto, é o agravamento de uma crise que vem sendo gestada para além do vírus, resultando de ações políticas que vêm há anos sendo tomadas em relação ao setor. A Covid-19 é, nesse sentido, mais uma camada de desestruturação da cultura. Todavia, é fundamental também ressaltar que iniciativas, especialmente em tempos pandêmicos têm buscado garantir a sobrevivência de ações artísticas e culturais no país, para além das demandas ao setor político. O que se nota também nos textos reunidos nesse número temático.

2. Estratégias de fuga da crise gerada pela Covid-19

A depressão econômica ocasionada pela necessidade de medidas de restrição de circulação devido à crise sanitária em virtude da Covid-19, como visto, aprofundou problemas precedentes no setor artístico e cultural brasileiro. Além disso, a gestão da crise pela Secretaria Especial de Cultura do governo federal não tem se mostrado eficiente e a única medida pensada para a área tem sido a já referida “Lei Aldir Blanc”. Nesse sentido, desesperados ao se verem sem possibilidade de sustento, profissionais do setor de eventos fizeram uma manifestação em setembro de 2020 a fim de cobrar medidas eficientes em seu

Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, Secretaria de Cultura do Estado do Pará, Secretaria de Comunicação Social e da Cultura do Paraná, Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, Representação da UNESCO no Brasil, Serviço Social do Comércio (SESC), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e Victor Nunes Toscano.

socorro⁸. Todavia, o que se vê é ainda o alastramento e aprofundamento da situação de crise.

Com este cenário que hoje nos parece longe de findar – graças à variante do vírus que tem circulado no país e à lentidão na compra e na campanha de vacinação da população –, o ambiente virtual se tornou uma alternativa em busca de saídas para profissionais do campo artístico e cultural, não apenas no Brasil, como vemos através de alguns dos textos trazidos neste número temático.

Em nosso país, algumas atividades têm retomado suas rotinas mediante a realização de testes sorológicos e o uso de EPI's. Filmes, novelas e publicidades, por exemplo, têm sido gravados, ou ainda, alguns museus e salas de cinema retomaram o funcionamento. Contudo, esta não é a realidade para todo o setor e uma boa parcela tem mesmo buscado soluções virtuais. Portanto, embora o cansaço com o isolamento esteja abatendo a população, as medidas de isolamento se mostram necessárias e urgentes, fazendo com que as atividades *online* sejam as mais indicadas em tempos pandêmicos.

Ainda nos primeiros meses da pandemia, a internet se viu com um *boom* de toda sorte de eventos culturais, aulas de dança, palestras, shows, peças de teatro, saraus, etc. Enfim, é no ambiente virtual que o campo artístico e cultural tem, de fato, respirado. Muito embora seja comum encontrarmos depoimentos e notícias que indicam que a população já não tem mais conseguido se engajar com força nas atividades virtuais. Os eventos virtuais são foco de alguns textos presentes nesse número temático e indicam a importância do setor artístico e cultural para a manutenção das pessoas em casa. Sem o consumo de arte e cultura seja por meio de livros, peças de teatro, shows, exposições *online*, seria, de fato, mais difícil o isolamento.

No entanto, também como evidenciam os artigos publicados neste dossiê, a proliferação de *lives*, canais de *streaming* e meios de difusão da cultura por meio digital não foi acompanhada pela remuneração do trabalho de artistas no mercado. Estratégias de sobrevivência como monetização de *sites* e

8. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/02/tecnicos-de-som-luz-e-imagem-de-eventos-se-manifestam-em-sp-por-protocolos-para-volta-ao-trabalho.ghtml>>. Acesso: 03 de mar. 2021.

estreitamento de redes de solidariedade parecem soluções provisórias para um crescente processo de precarização do trabalho artístico. Redução do público pagante em museus e impedimento de shows e eventos *in situ* demonstram a fragilidade de uma cadeia econômica que depende de interação social e cujo processo de migração para ambiente virtual exclui setores inteiros da economia criativa. A persistirem os efeitos da pandemia, os polos de criatividade, outrora promissora solução para geração de renda face a processos de desindustrialização, terão de se reconstruir sobre ruínas.

De fato, embora o isolamento social tenha posto em evidência a demanda pela produção de cultura, estas atividades não têm sido, como visto, politicamente valorizadas no caso brasileiro, o que tornou comum a realização de eventos organizados por agentes do setor que buscam angariar recursos a fim de auxiliar colegas de profissão que compõem o que Howard Becker (2008 [1982]) chamou de “mundo da arte”, aquele microcosmo social que envolve não apenas artistas, mas toda a cadeia de produção de arte e cultura. Deste modo, se o apoio à redução do Estado tem acompanhado diversos setores da economia brasileira, também, na esfera da produção de cultura, vêm de agentes individuais iniciativas de redução dos danos causados pela pandemia. Assim, aqueles/as/us⁹ que têm na arte e na cultura a sua fonte de sustento, mas não ocupam posições de visibilidade, têm em grande medida contado com doações para o seu sustento e de suas famílias. O que se tem é, portanto, o inverso da valorização da importância que o setor tem ocupado em tempos em que o isolamento é a medida de segurança mais valorizada no que tange à tentativa de preservação da saúde.

3. Miradas acerca da relação entre arte e pandemia neste número temático

Tendo as artes em tempos de pandemia de Covid-19 como foco, este número temático recebeu um total de artigos que excede as possibilidades de

9. Como escolha política, utilizamos a linguagem neutra de gênero agregando possibilidades de identificação de gênero que não se enquadram nos padrões políticos de gênero gestados em acordo com a colonialidade, em geral, pautada em padrões binários. Assim, utilizar a linguagem neutra abre espaço para identidades tomadas como desviantes pelo padrão normativo.

publicação em um único volume; assim, alguns ficaram indicados para publicação em outros números da Revista, à qual temos que agradecer pela abertura a estas discussões. Cabe, ainda, agradecer aos/às/es autores/as/us e pareceristas que somaram conosco nesta empreitada, sem o esforço de quem não teríamos aqui um registro de rotas analíticas acerca da pandemia e seus impactos no campo artístico e cultural. Neste número contamos, portanto, com sete artigos diretamente relacionados ao nosso foco temático; estes textos são de autoria de nove pesquisadores/as vinculados/as a quatro instituições públicas de ensino brasileiras e duas instituições internacionais.

No primeiro artigo, alocado na seção “Temas livres” desta Revista, sob o título “O Saldo da pandemia: perspectivas de mudança para os museus de arte”, Glauca Villas Bôas, professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura na mesma instituição, traz uma discussão sobre os impactos da pandemia para o universo dos museus, especificando a questão no que diz respeito ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), ao mesmo tempo em que nos apresenta um panorama internacional por meio de experiências que têm sido implementadas por museus norte-americanos que têm vendido obras de seus acervos em prol de sua sobrevivência. No mesmo caminho, pensando acerca dos museus, Nicole Palucci Marziale, doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA - USP) em “A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança?”, verifica o engajamento de diversos museus no auxílio às suas comunidades no enfrentamento da pandemia, reforçando o papel das instituições museais no que diz respeito ao seu contato com a sociedade, na medida em que ele seja efetivo e não apenas figure em menções estanques em textos puramente administrativos.

Sobre as experiências virtuais, os artigos de Pérola Mathias, doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e associada ao Núcleo de Sociologia da Cultura na mesma instituição, e Adan Silva, doutor em Educação e mestre

em Psicologia pela Universidade Federal do Amazonas, nos trazem múltiplas experiências postas em prática no país. Em “Teresa Cristina: a “rainha das lives” e o mistério do samba 2.0”, Mathias se volta ao trabalho efetivado pela proclamada rainha das *lives*, a cantora Teresa Cristina, buscando compreender sua trajetória que culmina, justamente, em um momento tão crítico em sua coroação como uma personagem fundamental ao enfrentamento aos efeitos negativos do isolamento social. Enquanto isso, trazendo as cirandas realizadas em contexto amazônico, em “Uma experiência nada tradicional”, Silva nos fala sobre como a pandemia fez a tradição precisar ser reinventada em um dos estados que mais sofreu com os efeitos da Covid-19. Na sequência, temos o texto de Leonardo Nóbrega, doutor em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP/UERJ), professor de sociologia no Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) e pesquisador de pós-doutorado do CEBRAP. No artigo intitulado “O mercado editorial brasileiro durante a pandemia de Covid-19”, Nóbrega aborda uma crise do mercado editorial que é anterior à ocasionada pela pandemia atual e a partir daí aponta exemplos de como o setor tem se reestruturado para enfrentar as crises que vêm se somando.

Esse número temático conta ainda com a contribuição de Bianca Pires, que é doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente participante do Seminário sobre Experiências Cinematográficas no México e no Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais, sobre os festivais de cinema que tiveram que migrar para o ambiente virtual, em “La circulación del cine documental en tiempos de pandemia”, comparando os contextos brasileiro e mexicano. Também colocando o debate em âmbito internacional, o artigo de Sofia Sousa, mestre em Sociologia pela Universidade do Porto, Paula Guerra, professora no Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma Universidade, e Ana Oliveira, doutoranda em Sociologia na Universidade do Porto, ilustra como os efeitos trágicos da Covid-19 sobre a cultura não são exclusivos do caso brasileiro. Apresentando e discutindo

impactos da pandemia sobre profissionais da música em Portugal, o artigo “Um requiem pelas músicas que perdemos” coloca em escala global, os efeitos das estratégias individuais dos agentes ligados ao setor.

Esperamos que esse número temático possa contribuir para as análises acerca dos efeitos da pandemia no setor artístico e cultural, não apenas no que diz respeito ao contexto brasileiro. Além disso, aproveitamos para saldar profissionais do setor que têm se desdobrado em prol de sua sobrevivência, esperando que arte e cultura deixem de ser sinônimo de crise no Brasil. #vacinasim #culturaviva

Guilherme Marcondes (PPGS-UECE)¹⁰
Sabrina Parracho Sant’anna (UFRRJ)¹¹

Referências

AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; LIRA, André Luís Gomes. **Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil**. Paris/ Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, 2020. Disponível em: <<https://datastudio.google.com/u/0/reporting/88bf6daa-3f58-4f5a-bb3f-9d4f5c3dc73b/page/FdCXB?s=IhRljARPY8E>>. Acesso em 03 de mar. 2021.

BARBALHO, Alexandre. Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. Maranhão: **Revista de Políticas Públicas da UFMA**, v. 22, p. 239-260, 2018.

BECKER, Howard S. **Art worlds**. Berkeley: University of California Press, [1982] 2008.

10. Pós-doutorando (com bolsa PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS-UECE). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ). Orcid: 0000-0001-6114-7944. E-mail: gui.marcondesss@gmail.com

11. Professora associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma instituição. Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ). Em 2019, concluiu pós-doutorado na Universitat de Barcelona (Espanha). Orcid: 0000-0003-1726-2018. E-mail: saparracho@gmail.com

BUENO, Maria Lucia; SANT'ANNA, Sabrina M. P.; DABUL, Ligia. Sociologia da Arte: breve histórico da construção de uma disciplina. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, p. 266-289, 2018.

DURÃO, Mariana. País deixa grupo das dez maiores economias. **O Estado de São Paulo**. 04/03/2021. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-deixa-ranking-das-10-maiores-economias-apos-queda-de-4-1-do-pib,70003634630>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

GÓES, Geraldo; ATHIAS, Leonardo Q.; MARTINS, Felipe S.; SILVA, Frederico A. B.. O setor cultural na pandemia: **O teletrabalho e a Lei Aldir Blanc**. 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/201015_cc49_cultura.pdf>. Acesso em 03 de mar. 2021.

IBGE. **Painel de indicadores**. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/indicadores>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

_____. Principais destaques da evolução do mercado de trabalho no Brasil 2012-2020. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua**. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Principais_destaque_PNAD_continua/2012_2020/PNAD_continua_retrospectiva_2012_2020.pdf. Acesso: 28 de mar. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edição Almedina, 2009.

REIS, Vivian. Técnicos de som, luz e imagem de eventos se manifestam em SP por protocolos para volta ao trabalho. São Paulo: **G1**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/02/tecnicos-de-som-luz-e-imagem-de-eventos-se-manifestam-em-sp-por-protocolos-para-volta-ao-trabalho.ghtml>>. Acesso: 03 de mar. 2021.

SANT'ANNA, Sabrina M. P.; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina F. A. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. Rio de Janeiro: **Revista Sociologia & Antropologia**, v. 7, p. 825-849, 2017.

WORLDOMETER. **Covid-19**. <<https://www.worldometers.info/coronavirus/country/brazil/>>. Acesso: 28 de mar. 2021.

A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança?

The importance of the reaffirmation of museums' social role: before, during and after the pandemic. Perspectives of change?

Nicole Palucci Marziale¹

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), na linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH - USP). Orcid: 0000-0001-6497-5964. nicolepmarziale@gmail.com

Resumo: Este artigo parte da necessidade de reafirmação da função social dos museus, especialmente no contexto de países como o Brasil, que tem observado o recrudescimento da intolerância e constantes atentados à democracia. Tal quadro de crise é agravado pela pandemia da Covid-19, que escancarou as desigualdades já existentes nas sociedades, e em que se verificou o engajamento de diversos museus no auxílio às suas comunidades e no enfrentamento da pandemia. Ao mesmo tempo, entre os museus mais afetados pela pandemia, estão aqueles que dependem de grandes fluxos de visitantes, em sua maioria esporádicos e provenientes do turismo cultural. Diante desse cenário, o artigo reflete acerca da possibilidade de revisão, por parte de diversos museus, de suas próprias missões e objetivos, de modo que possam aprender, a partir de

experiências locais, a estreitar laços com as suas comunidades e a se organizar em torno de suas necessidades, momento em que, mais do que nunca, a reafirmação de sua função social se faz necessária.

Palavras-chave: Museus; Função Social; Museus Comunitários; Museologia; Pandemic.

Abstract: This article starts from the necessity of reaffirmation of museum's social role, especially in the context of countries like Brazil, which has observed the resurgence of intolerance and constant attacks to democracy. This situation of crisis is aggravated by the Covid-19 pandemic, which has made even more visible the already existing inequalities in societies, and when many museums have engaged in helping their communities and facing the pandemic. At the same time, among the museums that were most affected by the pandemic are those which depend on great fluxes of visitors, who are mostly sporadic and come from cultural tourism. In the face of these scenario, the article reflects upon the possibility of a revision, by many museums, of their own missions and objectives, and that they may learn, from the example of local experiences, to straighten the ties with their communities and to be more attentive to their needs, a moment in which, more than ever, the reaffirmation of their social role is necessary.

Keywords: Museums; Social role; Community museums; Museology; Pandemic.

Introdução

Em setembro de 2019, foi realizada a 25ª Assembleia Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM), organização não-governamental que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Na assembleia, foi proposta a votação de uma definição de museu para substituir a atual, que data de 2007. A nova definição considerava, entre outros aspectos, os museus como espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros; dirigidos aos conflitos e desafios do presente; em parceria ativa com e em prol

de diversas comunidades para colecionar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e ampliar entendimentos do mundo, visando contribuir para a dignidade humana e a justiça social.

Como veremos, tal proposta não foi bem recebida, tendo dividido as opiniões de membros do Conselho. A votação foi então adiada, a fim de que seja elaborada uma nova proposta. Se por um lado, tal definição foi considerada muito radical, por outro, veremos como a definição atual do ICOM não contempla devidamente diversos tipos de museus que buscam exercer, de diversas maneiras, sua função social.

Diante dessa problemática, pretende-se, em primeiro lugar, entender o momento histórico e os objetivos que circundam a fundação dos museus modernos, na Europa, baseados no colecionismo e com objetivo de “refinar” o gosto comum, em direção ao surgimento de propostas que assumem uma função social para o museu, no contexto do desenvolvimento da Nova Museologia, a exemplo dos museus comunitários e ecomuseus, voltados para o desenvolvimento local, e em cujos processos as comunidades estão mais fortemente envolvidas.

Pretende-se, a partir dessa discussão, entender a importância da participação das comunidades nos processos museológicos, no sentido de uma ampliação da representatividade, da defesa da diversidade cultural, sexual, de gênero e étnico-racial dos indivíduos nos museus, bem como a abordagem de temas urgentes ao contexto social, político e econômico em que eles estão situados.

Tais ações são ainda mais urgentes tendo em vista contextos políticos de ameaça à democracia e aos direitos humanos, como o que o Brasil tem vivenciado nos últimos anos, e, atualmente, no contexto de crise agravado pela pandemia, em que diversos museus se organizaram para amparar os membros de suas comunidades. Assim, trataremos da atuação e dos desafios enfrentados pelos museus ao redor do mundo durante a pandemia e suas perspectivas para o futuro, questionando a respeito da possibilidade de revisão, por parte de diversos deles, de suas missões e objetivos, no sentido de voltarem sua atenção às necessidades de suas comunidades, o que passa, mais uma vez, pela reafirmação de sua função social.

As transformações quanto às funções e aos objetivos dos museus ao longo da história

Os museus adquiriram sua forma moderna entre o final do século XVIII e o início do século XIX, na Europa. Para Bennet (1995), sua formação deve ser entendida à luz de um conjunto de desenvolvimentos por meio dos quais a cultura, entendida como um elemento útil para governar, foi moldada como um veículo para o exercício de novas formas de poder (BENNET, 1995, p. 19), no contexto da emergência dos Estados Nacionais europeus e a busca por sua legitimação.

Desse modo, a cultura foi considerada como um objeto de governo, como algo que necessitava de transformação e regulação. Algum tempo depois, na última metade do século XIX, tais relações entre cultura e governo passam a ser institucionalizadas, mediante a ideia de que esses espaços, considerados de alta cultura, deveriam servir ao propósito de “civilizar” a população como um todo. Bennet (1995) destaca a capacidade atribuída à alta cultura, na época, de transformar as vidas da população, bem como alterar seu comportamento (BENNET, 1995, p. 20).

Também Weil (2007) assinala como o museu foi estabelecido para “aumentar” o nível do entendimento do público, “elevantar” os espíritos de seus visitantes, além de “refinar” o gosto comum. O autor destaca como a posição do museu com relação a seu público era de superioridade, e denotava um processo de transmissão de conhecimento: o museu fora criado por aqueles no topo da hierarquia social, para aqueles em sua base; pelos refinados, para os não refinados; por aqueles que sabiam, para aqueles que não sabiam, e que precisavam aprender¹ (WEIL, 2007, p. 55).

Esses museus modernos, instalados em nações europeias colonizadoras, dedicavam-se ao colecionismo e à classificação de artefatos e espécimes, frequentemente retirados dos territórios colonizados, agregando-os a fim de produzir uma visão de mundo enciclopédica, a partir de uma perspectiva ocidental (HOOPER-GREENHILL, 2007).

1. “Museums were created and maintained by the high for the low, by the couth for the uncouth, by the washed for the unwashed, by those who knew for those who didn’t but needed to know and who would come to learn” (WEIL, 2007, p. 55).

Sendo assim, não se deve perder de vista como os museus da maioria das nações são criações colonialistas, de modo que os europeus impuseram aos países não-europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais, obrigando os povos desses países a ver sua própria cultura com olhos europeus (VARINE, 1979, p. 12).

Paralelamente ao surgimento desse modelo tradicional de museu, e em menor escala, foram estabelecidos museus menores e locais, tais como os museus cantonais, que se voltavam para os trabalhadores das áreas rurais e diferiam dos museus de pintura e escultura, dos museus geológicos e de história natural das grandes cidades, voltando-se para a memória e história locais (MAIRESSE, 2000, p. 35). O primeiro museu cantonal foi inaugurado em Liseux, na França, em 1876, sendo que instituições similares passaram a existir em países como Suíça, Inglaterra, Bélgica, Rússia e Estados Unidos (MAIRESSE, 2000, p. 36). Por seu caráter antielitista e pela preocupação com a participação das comunidades locais nos processos museológicos, Mairesse (2000) considera que tais iniciativas estão entre as precursoras da Nova Museologia, movimento que será abordado a seguir.

Ao longo do século xx, principalmente a partir da década de 60, em meio a lutas sociais e culturais por parte de minorias e populações oprimidas ao redor do mundo, passou-se a questionar também a respeito do papel social e pedagógico dos museus e sua relação com a sociedade, o que levou a graduais mudanças no interior dessas instituições. Davis (2011) destaca como, nesse contexto, museus tradicionais passaram a modificar filosofias e práticas já há muito tempo estabelecidas, a fim de responder a necessidades sociais. Nesse contexto, diferentes tipos de museus passaram a ser fundados, principalmente nos âmbitos locais, voltados para a preservação de seu patrimônio e para criar laços mais estreitos com as identidades locais. Assim, preocupações revolucionárias na sociedade resultaram em novas ideias acerca da natureza e do propósito dos museus (DAVIS, 2011). Tais questionamentos, como veremos mais detalhadamente adiante, são abordados e discutidos pelo ICOM, em que se destacam as Conferências de 1971 e 1972, e diversos outros encontros que se seguiram, consolidando as diretrizes do que ficou conhecido como Nova Museologia.

De acordo com Santos (2002)

a Nova Museologia pode ser então caracterizada como um movimento, organizado a partir da iniciativa de um grupo de profissionais, em diferentes países, aproveitando as brechas, ou sejam, as “*fissuras*”, dentro do sistema de políticas culturais instituídas, organizando museus, de forma criativa, interagindo com os grupos sociais, aplicando as ações de pesquisa, preservação e comunicação, com a participação dos membros de uma comunidade, de acordo com as características dos diferentes contextos, tendo como objetivo principal utilizar o patrimônio cultural como um instrumento para o exercício da cidadania e para o desenvolvimento social (SANTOS, 2002, p. 117).

Mairesse (2000) destaca experiências importantes que formaram e desenvolveram um pensamento que questionava o conceito de museu, seu lugar na sociedade e sua relação com o meio ambiente, e que, ao mesmo tempo, buscava formular respostas a essas questões (MAIRESSE, 2000, p.42), de modo que são marcos importantes a criação dos museus de vizinhança, nos Estados Unidos, a partir do Museu de Anacostia, em Washington, em 1967; do Ecomuseu Creusot Montceau-les-Mines, em 1972, em uma comuna da Borgonha, na França; da *Casa del Museo*, na Cidade do México, em 1973 (MAIRESSE, 2000).

Esses museus têm como característica comum a relação que desenvolvem com a população das comunidades em que estão localizados. Nesse contexto, a importância da coleção, protagonista do museu tradicional, é deslocada para dar lugar aos indivíduos, de modo que esses museus não se dirigem aos “turistas de passagem”, mas àqueles que vivem no território onde estão instalados (MAIRESSE, 2000, p. 42-43), e respondem às suas necessidades. Assim, em museus como esses, a conservação e a gestão de objetos são apenas algumas dentre várias atividades importantes com relação ao trabalho desempenhado para e pela comunidade (MAIRESSE, 2000, p. 44).

Varine (2014) estabelece algumas diferenças essenciais entre os museus “tradicionais” e os comunitários. Enquanto um museu tradicional tem o objetivo oficial de servir ao conhecimento e à cultura, um museu comunitário visa

ao desenvolvimento local da comunidade. Nesse contexto, cabe ao museu a tarefa de intermediário mobilizador entre a comunidade e seus recursos locais, processo em que se detecta e utiliza, em um território,

todos os recursos disponíveis (naturais, humanos, culturais), por meio da mobilização das forças ativas da comunidade: oficiais eleitos e funcionários públicos, mão de obra, atores econômicos, grupos vocacionais etc.” (VARINE, 2014, p. 26).

Outra diferença consiste na presença, nos museus tradicionais, de “museólogos qualificados, confirmados, integrados nos sistemas técnico-administrativos, organizados e conscientes de sua legitimidade” (VARINE, 2005, n.p), em oposição aos “militantes do patrimônio” (VARINE, 2005, n.p) que atuam nos museus comunitários, “enraizados em comunidades locais, sem qualificação formal adaptada, mas vivendo e trabalhando em simbiose com a população de seu território de pertencimento” (VARINE, 2005, n.p). No que tange ao patrimônio, nos museus tradicionais, esse

é composto dos objetos que fazem ou farão parte da coleção do museu e, sem dúvida, também dos objetos que se encontram fora e cuja importância científica, artística ou cultural justifica que sejam considerados no programa museológico ou cultural, seja ele temático, disciplinar ou generalista. Pouco importa que um objeto tenha ou não um vínculo com a população atual do território onde se situa o museu (VARINE, 2005, n.p).

Já nos projetos comunitários, o patrimônio consiste no “capital cultural coletivo da comunidade”, que é “vivo, evolutivo, em permanente criação”, de modo que os responsáveis pelo museu “utilizarão esse capital para atividades inscritas na dimensão cultural do desenvolvimento do território e da comunidade” (VARINE, 2005, n.p).

Cabe enfatizar que, quando se fala em “comunidades”, não se trata de grupos homogêneos, de modo que cada indivíduo pode fazer parte de diversas

comunidades. Mason (2005) faz referência ao conceito de “comunidades interpretativas” para explicar essa diversidade, o qual foi cunhado por Stanley Fish no âmbito da crítica literária, mas que pode ser aplicado aos estudos museológicos. De acordo com esse conceito, entre as diversas características capazes de definir uma comunidade estão: o compartilhamento de experiências culturais ou históricas; fatores demográficos e socioeconômicos; identidades nacionais, regionais, locais ou relacionadas à sexualidade, idade e gênero, entre outras; comunidades definidas por sua exclusão de outras comunidades.

Quanto aos ecomuseus, Varine (2006) assinala como, na Conferência geral do ICOM de 1971, momento em que o ambientalismo e a preocupação com o meio ambiente eram proeminentes e passavam a gerar impactos sobre a sociedade (DAVIS, 2011), surge a ideia de se reivindicar de um papel importante para os museus de ciências naturais nos âmbitos da educação, do meio ambiente e da ecologia. O termo “ecomuseu” é então criado, a pedido do ministro do Meio Ambiente francês, Robert Poujade, e “oficializado” pelo museólogo Georges Henri Rivière na reunião internacional do ICOM, em Santiago, em 1972 (VARINE, 2006). Assim, verifica-se que a criação do termo também esteve ligada a interesses políticos, haja vista que Poulade queria, com isso, agregar um elemento diferencial à imagem de sua gestão (DAVIS, 2011). Desse modo, Varine (2006) nota que, devido a um “oportunismo político-administrativo”, o museu que estava em criação em Creusot-Monceau (citado acima) recebeu o rótulo de “ecomuseu”, sendo que, para Varine, suas características não con dizem com tal categorização.

Nesse sentido, Davis (2011) diferencia, por exemplo, os Ecomuseus de Armorique, criados no Paque Natural Regional de Armorique, em Brittany, que estão entre as primeiras experiências com ecomuseus na França, do Ecomuseu de Creusot-Monceau. Os primeiros tinham, entre seus objetivos, a preservação de espécies raras de animais e de variedades tradicionais de culturas agrícolas, assistir na conservação da etnografia local e da cultura Bretã, e estabelecer um centro permanente de educação ambiental no Parque (DAVIS, 2011). Já o Ecomuseu de Creusot-Monceau, localizado em uma das mais importantes regiões industriais da França entre o final do século XVIII e a metade do

século xx, foi proposto por Marcel Evrard e Georges Henri Rivière como uma forma de regenerar a região após o colapso industrial ocorrido posteriormente à Segunda Guerra Mundial, e de modo a criar novas formas de renda para a população local. A cidade de Montceau-les-Mines, marcada pela mineração, também fez parte do projeto de criação do ecomuseu, que se constituiu como um “museu fragmentado” (DAVIS, 2011).

Sendo assim, ainda de acordo com Davis (2011), embora os objetivos de criação dos ecomuseus de Armorique e Creusot-Monceau se aproximem, por exemplo, no que tange à preservação de territórios e ao envolvimento das comunidades locais em suas atividades, no segundo caso, as necessidades das comunidades estavam imbricadas a questões políticas, econômicas e a busca por regeneração. Tal exemplo permite explicar a diferenciação, realizada por Varine, entre “ecomuseus de meio ambiente” (*écomusées d’environnement*), caso dos Ecomuseus de Armorique, e “ecomuseus de desenvolvimento” (*écomusées de développement*), como o Creusot-Monceau (VARINE, 2006).

De volta ao conceito de Nova Museologia, em que os museus comunitários e ecomuseus estão inseridos, Davis (2008) realiza uma importante elucidação: o autor destaca que a literatura museológica frequentemente confunde os conceitos de museologia comunitária e Nova Museologia. Ele pontua como a primeira consiste, na verdade, em um componente da segunda, que atua, por sua vez, como um termo abrangente de diversos tipos de práticas museológicas que consideram a função social do museu.

Sendo assim, é importante destacar como museus que desenvolvem funções “tradicionais”, conforme assinala Varine, e que se diferenciam, em sua estrutura e práticas, dos museus comunitários e ecomuseus, mais frequentemente relacionados ao conceito de Museologia Social, também são capazes de exercer sua função social. Desse modo, de acordo com Santos (2012):

Hoje, museus em todo o mundo assumem um papel ativo na vida que acontece do lado de fora de seus muros. Muitos reconhecem sua responsabilidade em relação aos problemas sociais, atuam em parceria com diferentes grupos, comunidades, organizações e movimentos sociais; como, por exemplo, em

projetos de inclusão social, de redes de conhecimento e fóruns de diálogo, por meio de novas gerações de ecomuseus e museus comunitários, etc. O desafio é assumir o compromisso com a transformação (da realidade e de si mesmos, a fim de evitar que parem no tempo!), manter uma atitude auto-crítica, redefinir prioridades e formas de ação (SANTOS, 2012, p. 9).

Podemos citar, como exemplo, as atividades desenvolvidas na Pinacoteca de São Paulo, desde 2002, pelo Programa de Inclusão Sociocultural (PISC), que faz parte dos Programas Educativos Inclusivos (PEI) do museu. O PISC atua junto a grupos em situação de vulnerabilidade social que vivem próximos ao museu, porém, têm pouco ou nenhum contato com instituições culturais, tais como: pessoas em situação de rua; usuários abusivos de substâncias psicoativas em tratamento de saúde; crianças e adolescentes em situação de acolhimento institucional; mulheres em situação de violência doméstica e em situação de prostituição, populações imigrantes e solicitantes de refúgio, entre vários outros (AIDAR; CHIOVATTO; AMARO, 2016). Desse modo, “o PISC nasce a partir de um desejo institucional da Pinacoteca de estabelecer relações mais proativas e produtivas com grupos vulnerabilizados do seu entorno, o chamado centro antigo da cidade de São Paulo, marcado por uma série de contrastes” (AIDAR; CHIOVATTO; AMARO, 2016, p. 29).

O PISC realiza suas propostas a partir de três frentes de trabalho: parcerias com organizações públicas ou privadas que desenvolvem trabalhos socioeducativos com esses grupos, junto aos quais são realizadas ações educativas pelos educadores da Pinacoteca; Ação Educativa Extramuros, realizada desde 2008, e que consiste no desenvolvimento de atividades educativas “com dois grupos de adultos em situação de rua ligados a uma casa de convivência e a um centro de acolhida, próximos ao museu” (AIDAR; CHIOVATTO; AMARO, 2016, p. 31); curso de formação para educadores sociais.

Diante do exposto, vemos que não se trata de apresentar os museus comunitários e ecomuseus, conforme assinala Meneses (2013), como “uma panaceia ou fórmula imperativa ou, mesmo, ideal” (p. 17), como se “as funções ‘documentais’ do museu certamente não gerassem democratização, ao ampliar no tempo e

no espaço, o acesso de um número infinitamente maior de fruidores dessa efervescência” (p. 18). Assim, não se pretende, com a Nova Museologia, diminuir a grande importância de atividades como o colecionismo, a conservação e a pesquisa no acervo dos museus, mas sim de considerá-las tão importantes quanto as relações que os museus tecem com a sociedade, bem como a forma como eles atuam para democratizar o acesso a esses conhecimentos, que devem ser trabalhados sempre de acordo com as realidades e as necessidades de cada grupo social.

Por outro lado, dando prosseguimento à presente contextualização, é importante destacar também o envolvimento corporativo no campo cultural, principalmente a partir dos anos 1980, que passou a redefini-lo e moldá-lo, assim como ao próprio *modus operandi* de diversos museus. Rectanus (2002) ressalta, a partir de então, o reposicionamento das corporações como “parceiras” de museus e instituições culturais, à medida que essas entidades comerciais passaram a desenvolver suas próprias estratégias de políticas culturais, como os patrocínios, a fim de manter e expandir suas esferas de influência. Ao mesmo tempo, museus e instituições culturais públicas ou sem fins lucrativos adotaram e modificaram essas estratégias corporativas com o objetivo de garantir reconhecimento público e estabilidade financeira. Sendo assim, novas formas de promoção cultural e mediação se desenvolveram como resultado desses interesses convergentes (RECTANUS, 2002).

Consequentemente, muitos museus passaram a se orientar, tal como as corporações, por uma lógica de mercado, em busca de crescimento, expresso, entre outros indicadores, pelo número de visitantes. Entram em cena, nesse contexto, as exposições *blockbuster*, midiáticas e espetaculares, que representam a entrada das exposições na era da cultura de massa (POULOT, 2013). Se, por um lado, tais eventos são responsáveis por atrair um grande público para os museus, questiona-se a respeito de um possível esvaziamento de uma reflexão crítica acerca dessas exposições, à medida que esses visitantes parecem estar mais interessados em experiências enfáticas, elucidações instantâneas e eventos estelares, ao invés de uma séria e meticulosa apropriação de conhecimento cultural² (HUYSSSEN, 1995).

2. “Spectators in ever larger numbers seem to be looking for emphatic experiences, instant

Os museus a partir da definição do ICOM

A partir da observação das transformações acerca da definição do conceito de museu pelo ICOM, ao longo de suas conferências, podemos observar algumas mudanças significativas no que tange ao entendimento quanto ao papel desempenhado pelos museus na sociedade. Assim, em 1946, em sua Constituição, o ICOM estipulava que a palavra “museu” incluía todas as coleções abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto as que mantêm salas de exposição permanente.

Em 1951, a palavra museu passa a denotar qualquer estabelecimento permanente, administrado em função do interesse geral, com o propósito de preservar, estudar, valorizar por meios diversos, e, em particular, de exibir ao público, para seu deleite e instrução, grupos de objetos e espécimes de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos e zoológicos, e aquários. Passam também a ser consideradas como museus as bibliotecas públicas e os centros de arquivos que mantêm salas de exposição permanentes.

A definição seguinte vem em 1961, quando o ICOM reconhece como museus toda instituição permanente que conserva e exhibe, para fins de conservação, estudo, educação e deleite, coleções de objetos de significância cultural ou científica.

Em 1974, na 11ª Assembleia Geral, é acrescentada a noção de museu como instituição sem fins-lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe para propósitos de estudo, educação, deleite e evidência material do homem e seu ambiente. Em 1989, acrescenta-se que tal definição de museu deve ser aplicada sem qualquer limitação oriunda da natureza do corpo administrativo, caráter territorial, estrutura funcional ou da orientação das coleções da instituição implicada.

A 17ª Assembleia Geral, de 1995, pouco altera a definição anterior, e

illuminations, stellar events, and blockbuster shows rather than serious and meticulous appropriation of cultural knowledge” (HUYSEN, 1995, p. 14).

apenas amplia os tipos de organizações por ela abarcadas. Assim como a anterior, a 18ª Assembleia Geral, realizada em 2001, manteve sua definição, bem como passou a considerar outros tipos de instituições como museus, tais como os centros culturais e outras entidades que facilitam a preservação, continuação e gerenciamento de recursos patrimoniais tangíveis e intangíveis (patrimônio vivo e atividade digital criativa).

Em 2007, foi cunhada, pela 22ª Assembleia Geral, a definição atual, que, a partir das anteriores e, com algumas alterações, caracteriza o museu como uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e seu ambiente para os propósitos de educação, estudo e deleite.

Apesar de algumas mudanças positivas em seu texto, no sentido de uma maior aproximação entre os museus e a sociedade, há, atualmente, certos incômodos com relação à definição do ICOM. De acordo com Brown (2018, p. 113), em uma sessão intitulada “Museu a serviço da sociedade”, no contexto de uma conferência realizada na Sorbonne Nouvelle, em 2017, diversos termos foram tidos como inapropriados para uma definição atual, tais como “deleite”, “permanente”, “desenvolvimento” e “instituição”. Ao mesmo tempo, outros termos foram sugeridos para inclusão: “diversidade”, “experiência” e “espaço”.

Em outro evento, realizado na Universidade de St. Andrews, na Escócia, no contexto do projeto EU-LAC-Museums, que teve início em 2016, os termos “sem fins lucrativos”, “sociedade”, “desenvolvimento”, “deleite”, “intangível”, “público”, “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento” e “comunica” foram rejeitados, enquanto foram propostos outros como “inclusivo”, “salvaguarda”, “acesso”, “bem-estar” e “participação”. Para Brown (2018), tudo indica que chegou o momento para um debate internacional e multilíngue a respeito do tema.

Brown e Mairesse (2019) destacam como, ao redor do mundo, a questão do papel social do museu vem novamente ganhando agência. Assim, nos últimos anos, tem-se observado, especialmente na América Latina, o desenvolvimento de museus experimentais, tais como a extensa rede de museus comunitários formada a partir dos anos 1990. No Brasil, temos diversos exemplos, como o

Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, criado em 2005 (ZEN, 2014); o Museu de Favela (MUF), criado nas favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, na cidade do Rio de Janeiro, em 2008 (SANTOS, 2014); o Ponto de Memória da Terra Firme, em Belém, no Pará, desde 2009 (ALCÂNTARA; QUADROS, 2018). Destaca-se também a criação da rede cearense de museus comunitários, em 2011, que reuniu iniciativas no Estado com o objetivo de desenvolver processos de patrimonialização junto a diferentes grupos sociais e étnicos, tais como comunidades pesqueiras, indígenas, quilombolas, entre outras (GOMES; VIEIRA, 2014).

Para Brown e Mairesse (2019), museus desse tipo desafiam o cânone e incitam-nos a questionar se ainda podemos insistir no caráter “permanente” do museu, ao invés de um tipo de organização mais inclusiva, e se a frase “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento” é suficiente para evocar o papel desempenhado pelos museus no novo milênio. Assim, no contexto de turbulência política, o museu pode presenciar reformas pedagógicas e, especialmente no caso da América Latina, um museu pode ser entendido como uma forma de resistência (BROWN, MAIRESSE, 2019, p. 527).

Os debates acerca da função social dos museus em reuniões internacionais

Como vimos, as ações e objetivos desses museus comunitários estão mais alinhadas com as diretrizes provenientes de eventos atualmente considerados marcos essenciais para o desenvolvimento da Nova Museologia, tais como a 10ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Grenoble (1971); a Mesa Redonda de Santiago (1972), organizada pelo ICOM; o I Atelier Internacional da Nova Museologia (1984), em Quebec, em que foi produzida a Declaração de Quebec: Princípios de Base de uma Nova Museologia; a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), em 1985; a recente Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade (2015), da UNESCO.

Na 10ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Grenoble, em 1971, foram aprovadas importantes resoluções a respeito do papel dos museus na

sociedade. Entre elas estão os entendimentos de que: o museu deve aceitar que a sociedade está em constante mudança; que o conceito tradicional de museu, que perpetua valores preocupados com a preservação do patrimônio cultural e natural do “homem” não como uma manifestação de tudo que é significativo em seu desenvolvimento, mas meramente como a posse de objetos, é questionável; cada museu individual tem de aceitar o dever de desenvolver meios de ação especificamente projetados para servir da melhor forma o ambiente social particular dentro do qual ele opera; o público visitante do museu não é necessariamente o público total a quem o museu deve servir (ICOM, 1971).

Já a Mesa Redonda de Santiago, realizada em 1972, introduz o conceito de museu integral como forma de guiar a atuação dos museus, compreendendo-os como instituições destinadas a oferecer à comunidade uma visão integral do seu ambiente natural e cultural. Nesse contexto, o museu é entendido “como instrumento dinâmico da mudança social” (VARINE, 2012, p. 144) e considerado uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante.

Para Trampe (2012):

As reivindicações da nova museologia refletem-se claramente no espírito da Mesa de Santiago. Seus participantes sonham com museus permeáveis e trans- lúcidos que favoreçam o reencontro com as comunidades por meio de uma comunicação mais calcada no diálogo e inclusiva; museus que assumam a responsabilidade por questões territoriais e por novos, múltiplos e diversos patrimônios; museus que sejam reconhecidos como agentes de mudança e promotores do desenvolvimento, que deem um salto qualitativo para se tornarem plataformas sólidas de gestão com vistas a ajudar a melhorar a qualidade de vida das pessoas (TRAMPE, 2012, p. 103).

Observa-se também que a expressão “museu a serviço da sociedade” surge nessa conferência, para depois ser acrescentada à definição do ICOM, em 1974. Para Mairesse (2018), as mudanças ocorridas nos anos setenta marcaram o deslocamento de um museu focado em valores tradicionais de salvaguarda, preservação e interpretação, para outro onde as necessidades de sua comunidade

estão localizadas em sua base (p. 529).

O Fórum de Santiago dá o pontapé inicial em direção ao desenvolvimento de uma nova museologia, conforme assinala a Declaração de Quebec, com os Princípios de Base de uma Nova Museologia (1984), produzida no I Ateliê Internacional da Nova Museologia. O Ateliê foi organizado em oposição à tomada de posição, pela XIII Conferência Geral do ICOM, realizada em Londres, em julho de 1983, “na qual tinha sido formalmente rejeitado o reconhecimento de todas as práticas que não se enquadrassem no quadro museológico instituído” (DUARTE, 2013, p. 109). Segundo Moutinho (1995):

Desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOMOCOM claramente manifestada numa anterior reunião em Londres rejeitando liminarmente a própria existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs-se reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, por forma a avaliar, conceptualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa (MOUTINHO, 1995, n.p).

A Declaração dos Princípios de Base de uma Nova Museologia propõe que os objetivos da Museologia se estendam para além das atribuições e funções tradicionais de identificação, conservação e educação, em direção a práticas mais abrangentes, com o objetivo de integrar as populações em sua ação. Desse modo, a Nova Museologia “utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projetos específicos” (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, 1984).

Em 1985, é fundado, no II *Workshop* Internacional da Nova Museologia, em Lisboa, Portugal, o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), cujo objetivo é desenvolver estratégias para a utilização do patrimônio e dos museus como uma ferramenta para combater injustiças, bem como fomentar o diálogo e o desenvolvimento em comunidades.

Já em novembro de 2015, foi aprovada, durante a 8ª Conferência Geral da Unesco, a Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, que incorpora diversas das preocupações discutidas nos documentos aqui elencados. O documento afirma que

os museus são cada vez mais vistos, em todos os países, como tendo um papel-chave na sociedade e como fator de promoção à integração e à coesão social. Nesse sentido, podem ajudar as comunidades a enfrentar mudanças profundas na sociedade, incluindo aquelas que levam ao crescimento da desigualdade e à quebra de laços sociais (UNESCO, 2017, n.p).

Também considera os museus

espaços públicos vitais que devem abordar o conjunto da sociedade e podem, portanto, desempenhar um importante papel no desenvolvimento de laços sociais e de coesão social, na construção da cidadania e na reflexão sobre identidades coletivas. Os museus devem ser lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e o acesso à cultura para todos, incluindo os grupos vulneráveis. Eles podem constituir espaços para a reflexão e o debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus também devem promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero. Os Estados-membros devem encorajar os museus a cumprir todos esses papéis (UNESCO, 2017, n.p).

Verifica-se como os documentos aqui elencados, de modo geral, priorizam o papel social dos museus, que ultrapassa as funções de identificação, conservação e educação, de modo eles passam a ser concebidos como ferramentas de afirmação de memórias e identidades coletivas, respeito à diversidade e defesa dos direitos humanos, atuando como organizações atentas às necessidades dos diferentes grupos sociais que as circundam.

Uma nova definição para o ICOM?

Em setembro de 2019, a 25ª Assembleia Geral do ICOM, realizada em Kyoto, propôs a votação de uma nova definição³ de museu, que os considera espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e dirigindo-se aos conflitos e desafios do presente, eles são depositários, pela sociedade, de artefatos e espécimes, salvaguardam diversas memórias para as gerações futuras e garantem direitos e acesso iguais ao patrimônio para todo o povo. A definição proposta mantém a noção de instituições sem fins lucrativos, e acrescenta os caracteres participativo e transparente, bem como a ideia de que os museus trabalham em parceria ativa com e em prol de diversas comunidades para colecionar, preservar, pesquisar, interpretar, exibir e ampliar entendimentos do mundo, visando contribuir para a dignidade humana e a justiça social, igualdade global e bem-estar planetário (ICOM, 2019).

Jette Sandahl, curadora dinamarquesa que preside o atual comitê do ICOM, sugeriu que a atual definição, de 2007, não fala a língua do século XXI, ao ignorar as demandas de democracia cultural (SMALL, 2019). A nova proposta gerou polêmica e dividiu as opiniões dos 40 mil profissionais do consórcio, os quais representam 20 mil museus ao redor do mundo, sendo que núcleos nacionais do Conselho, como as da França, Itália, Espanha, Alemanha, Canadá e Rússia, solicitaram o adiamento da votação, a fim de que seja elaborada uma nova proposta (SMALL, 2019).

Juliette Raoul-Duval, presidente do comitê francês do ICOM, denunciou a

3. *“Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”* (ICOM, 2019, n.p).

proposta como sendo um manifesto ideológico, publicado sem que os núcleos nacionais fossem consultados (NOCE, 2019).

Já para Luís Raposo (2019), presidente da Aliança Regional Europeia do ICOM, a proposta não atende ao que se espera de uma definição operacional de um museu. Nesse sentido, Mairesse, presidente do Conselho Internacional de Museologia, considera que seria difícil para a maioria dos museus franceses, começando pelo Louvre, corresponder a essa definição (NOCE, 2019).

Nesse sentido, Brown (2018) já havia pontuado que, antes de se tentar alterar a definição atual, seria prudente realizar alguma forma de avaliação de risco, a fim de perceber as implicações legais, financeiras e diplomáticas dessa mudança, em diferentes países. Por exemplo, na Bélgica, a definição do ICOM é utilizada como um instrumento político pelo Ministério da Cultura, e, na Itália, tem sido utilizada, desde 2014, no Decreto Ministerial sobre a organização de museus estaduais (BROWN, 2018, p. 112).

O MINOM também discordou da nova proposta de definição de museu, porém, por outros motivos: a organização afirma que “a proposta de definição é inconsistente pelo que diz e pelo que omite e limita-se a dar uma imagem idealizada do mundo dos museus, que, a rigor, está longe de corresponder à realidade”, haja vista que a maioria dos museus que integram institucionalmente o ICOM,

de uma maneira geral, não são espaços que têm como missão favorecer a democracia, a cidadania cultural, nem são inclusivos, nem polifônicos e muito menos favorecem um diálogo crítico sobre o passado e o futuro; muito raramente esses museus reconhecem e abordam os conflitos e desafios do presente. Sendo instituições que pertencem ou atuam no campo dos poderes estatais instituídos, servem, ainda que existam exceções, à ideologia neoliberal, assentada no crescente poder do capital financeiro, que avilta os valores da democracia, destrói o meio ambiente, fomenta a pobreza, promove a intolerância, o preconceito e o racismo (MINOM, 2019, n.p).

Sendo assim, ainda de acordo com o MINOM, seria mais satisfatório se a nova definição passasse a dizer respeito, ao invés daquilo que os museus “são”,

ao que eles “devem ser”. Assim, “não teríamos uma definição, mas uma proposição, o que nos parece mais desafiador, contemporâneo e criativo. Neste caso, o ICOM também estaria inovando e ao invés de definição apresentaria à comunidade museológica uma proposição, um dever-museu” (MINOM, 2019, n.p).

Vale destacar, ainda, que, para o MINOM, a proposta de uma nova definição deveria ser pautada pela Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade, da UNESCO, que, como vimos, está baseada em documentos como a Mesa Redonda de Santiago de 1972, e a Declaração do Quebec de 1984, bem como em práticas que reconhecem a função social dos museus, sendo considerada pelo MINOM como “resultado de um fazer museológico alternativo, crítico, democrático, inclusivo, polifônico e insurgente” (MINOM, 2019, n.p).

Desse modo, concordamos com o posicionamento do MINOM no sentido de que, se por um lado a nova definição não representa a atuação de diversos museus ao redor do mundo, por outro, ela carrega pontos importantes que podem constituir uma proposição na qual museus possam se basear para buscar uma atuação mais responsiva às necessidades da sociedade.

A necessidade de reafirmação da função social do museu em contextos recentes

Nos últimos anos, temos observado o recrudescimento do conservadorismo, a potencialização da intolerância e o radicalismo religioso, em escala global. O Brasil notadamente está entre esses países, nos quais a própria sobrevivência das minorias sociais tem sido ameaçada. No campo das artes, exposições e manifestações artísticas que buscam trabalhar questões de gênero e sexualidade ou debater o atual momento político vêm sendo repudiadas e censuradas.

Em 2017, tivemos, como exemplos, o cancelamento da exposição *Queermuseu*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e os ataques à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Em janeiro de 2019, a obra “A Voz do Ralo é a Voz de Deus”, do coletivo *Ês Uma Maluca*, presente na mostra *Literatura Exposta*, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, foi censurada pelo diretor da instituição.

Na proposta original, “milhares de baratas de plástico se espalham por cima e ao redor de um bueiro instalado sobre azulejos, no piso da instituição. Do mesmo buraco saíria a voz do agora presidente Jair Bolsonaro” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019). Os episódios de censura abrangem também comerciais de televisão, editais de fomento, peças de teatro, histórias em quadrinhos, entre outros.

Diante de contextos como esse, a consideração dos museus como “espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros”, bem como a intenção de reconhecer e dirigir-se aos conflitos e desafios do presente, não se vê tão absurda, mas sim essencial para a manutenção dos princípios democráticos. Afinal, se o museu, conforme acordado, atua a serviço da sociedade, não seria então sua função garantir que todos os seus indivíduos se sintam ali representados? Mesmo com todas as dificuldades impostas aos museus, que, como sabemos, envolvem também questões econômicas, como as relativas aos patrocínios que mantêm muitos deles funcionando, eles têm o dever de fazer frente à onda de ódio e intolerância que vem irrompendo nos últimos tempos, atuando como espaços acolhedores, de resistência, e de vocalização das minorias.

Nesse sentido, cabe também ressaltar que a consolidação de um museu inclusivo passa, necessariamente, por sua descolonização, já que ele não deve ser visto como uma instituição neutra, mas sim, em sua origem, como uma expressão do poder moderno/colonial (VÁZQUEZ, 2019, p. 1). Assim, o museu carrega poder epistêmico e estético e contribui para articulação da modernidade como a ordem dominante de representação, ao determinar o cânone e ao forjar uma história da estética identificada primariamente com a história do Ocidente (VÁZQUEZ, 2019, p. 1). Ao mesmo tempo, em sua colonialidade, o museu funciona como uma ferramenta de exclusão, contribuindo para o apagamento de diversos mundos e formas de significação (VÁZQUEZ, 2019, p. 2). Tal processo de descolonização implica na abertura do museu para as vozes e narrativas que por tanto tempo foram silenciadas pela historiografia.

Em outra chave, durante a pandemia da Covid-19, que apenas escancarou as desigualdades sociais já existentes, temos observado o engajamento de diversos museus no auxílio às suas comunidades, por meio de ações como arrecadações de cestas básicas e kits de higiene e proteção para a população,

bem como a difusão de informações para cuidados individuais e prevenção da contaminação.

Como exemplo importante de atuação, temos o caso do Museu da Maré, localizado no Complexo da Maré, que abrange 16 comunidades na zona norte do Rio de Janeiro. Inaugurado em 2006, sua história remonta à criação da organização não governamental Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), em 1997, responsável pelo desenvolvimento do projeto Rede Memória da Maré que, posteriormente, deu lugar ao Museu da Maré. O projeto atua para documentar as histórias e o cotidiano dos moradores da comunidade, além de oferecer cursos como teatro, dança, capoeira e montagem de computadores, e desenvolver projetos que estimulam a difusão dos saberes locais. Durante a pandemia, o museu vem atuando junto ao CEASM e outras iniciativas como a Frente da Maré, que tem o objetivo de fomentar ações de comunicação dentro da comunidade, bem como viabilizar doações de produtos de higiene/limpeza e alimentos para serem distribuídos aos moradores durante a pandemia.

Vale notar também os casos de diversos museus comunitários indígenas, em diversas regiões do Brasil, atuando junto a organizações e movimentos sociais pela proteção das comunidades indígenas, buscando frear a entrada do vírus em seus territórios, a partir da formação de redes de solidariedade. Entre os desafios enfrentados por essas comunidades estão a dificuldade de acesso das populações que vivem em aldeias ao atendimento e tratamento nos serviços de saúde, bem como o controle de entrada de vetores no território. No caso dos Yanomami, por exemplo, mais de 20 mil garimpeiros são os maiores vetores do novo coronavírus em seu território, tendo em vista que grande parte de sua população vive próxima a áreas de invasão garimpeira (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2020).

Também diversos museus ditos “tradicionais” desenvolveram campanhas para ajudar suas comunidades: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro lançou o programa Clube de Colecionadores em ação solidária, que organizou a venda de conjuntos de obras, cuja receita foi doada para iniciativas de arte e cultura da cidade que atuam em ações sociais junto a artistas e comunidades

no contexto da pandemia: a cozinha comunitária Lanchonete <> Lanchonete, na Gamboa, e o Galpão Bela Maré, que integra o Observatório de Favelas e atua em Nova Holanda, Complexo da Maré.

No exterior, museus como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o Museu de Arte de Dallas, entre outros, doaram equipamentos de proteção aos hospitais das cidades em que estão localizados. Já o Museu da Indústria de Baltimore, em Maryland, transformou seu espaço de estacionamento em um centro de testagem para a Covid-19 (YODER, 2020). Destaca-se, assim, como diversos museus voltaram-se para as necessidades de suas comunidades nesse momento de crise.

Ainda no que tange à relação entre os museus e a pandemia, vale atentarmos-nos às pesquisas realizadas ao longo de 2020, que mostram os impactos causados sobre o setor. A pesquisa realizada entre abril e maio pelo ICOM previa que, tanto as instituições que contam majoritariamente com financiamento público, como aquelas que dependem amplamente do financiamento privado seriam afetadas. No primeiro caso, isso se deve a possíveis cortes resultantes da diminuição de arrecadação dos estados, enquanto, no segundo caso, devido à diminuição na receita proveniente da venda de ingressos, produtos e serviços nos museus.

De acordo com a UNESCO, a maioria dos museus depende de receitas geradas a partir de vendas de ingressos e compras em seu interior, como em lojas, livrarias e cafés, além das contribuições de doadores (UNESCO, 2020). Nesse sentido, de acordo com o relatório da rede de organizações de museus europeus, Network of European Museums Organization (NEMO), os museus que dependem majoritariamente de financiamento privado relataram, no contexto europeu, maior vulnerabilidade durante o período de pandemia.

No Brasil, por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), museu privado, havia perdido, em julho de 2020, um quarto das operações provenientes da bilheteria, restaurante, loja e locação de espaços para eventos e espetáculos (EXAME, 2020). O museu também relatou, na época, reduções nos patrocínios privados, em um momento em que a economia e as empresas enfrentam dificuldades. Diante da diminuição das receitas, o MASP diminuiu em 13% o quadro de funcionários e demitiu 21 pessoas (O GLOBO, 2020).

Cabe destacar como vários museus foram impactados pela queda no turismo cultural, afetado pelo fechamento das fronteiras entre países como medida de contenção da pandemia. Ainda de acordo com pesquisa realizada pela NEMO, museus em regiões turísticas preveem uma perda de receitas de 75 a 80%. Dos museus participantes da pesquisa, enquanto fechados, 44% perderam até mil euros por semana; 31% até 5 mil euros por semana; 18% até 30 mil euros por semana, e 8% mais de 50 mil euros por semana (NEMO, 2020).

Já ao ensaiar sua reabertura, essas instituições tiveram que não apenas rever todos os seus protocolos de segurança, mas repensar sua própria estrutura e organização. Entre as mudanças em seus procedimentos, verifica-se a compra antecipada dos ingressos ou agendamento prévio das visitas, a fim de se controlar o número de visitantes nos espaços, os quais tiveram limites de lotação redefinidos; garantia da adoção do distanciamento social adequado pelos visitantes, bem como a utilização dos equipamentos de proteção individual (EPI's); estabelecimento de percursos de sentido único nos espaços expositivos, com sistemas de filas para controlar o fluxo nesses locais; intensificação dos regimes de limpeza dos espaços, entre vários outros.

Medidas como essas sugerem, pois, a necessidade de mudanças de paradigmas no que tange à gestão e ao funcionamento dos museus, as quais podem impactar na própria mudança de suas missões. Nesse sentido, tem-se especulado, por exemplo, que exposições grandiosas, como as *blockbusters*, responsáveis por levar números recordes de público aos grandes museus todos os anos, possam estar com seus dias contados.

Ao mesmo tempo em que instituições mais tradicionais e de maior porte, como aquelas movimentadas principalmente pelo turismo, sofreram e vêm sofrendo expressivas quedas de receitas durante a pandemia, organizações locais, como os museus comunitários, parecem estar melhor adaptados para lidar com crises como essa, conforme assinala Varine (comunicação oral, 2020) já que, como vimos, esses museus não têm os mesmos gastos destinados à conservação de coleções, por exemplo, já que seu patrimônio é formado pelo próprio capital cultural da comunidade em torno da qual eles se organizam, nem dependem do turismo cultural.

De acordo com pesquisa com profissionais de museus realizada pelo ICOM (2020), profissionais de museus comunitários/ecomuseus têm menor receio sobre como será seu funcionamento após a reabertura e o retorno ao trabalho presencial quando comparados a profissionais de outros tipos de instituições. Isso se deve à própria natureza desses museus e pelo dia a dia mais próximo de suas comunidades (ICOM, 2020, p. 27).

Surge, então, nesse cenário, a oportunidade de pensarmos na possibilidade de reorganização dos objetivos e práticas de diversos museus que dependem majoritariamente do aporte de turistas ou visitantes esporádicos, muitos dos quais pautam-se unicamente por uma lógica neoliberal, para que esses possam, assim como os museus comunitários, por exemplo, organizarem-se com base nas necessidades de suas comunidades mais próximas, locais.

Nesse sentido, vale atentarmos para o entendimento de Varine (2014) de que é preciso “inventar um museu novo, ou, mais corretamente, usar técnicas museais já anteriormente imaginadas em países com forte consciência comunitária” (VARINE, 2014, p. 27) já que, para o autor, o “museu comum” não tem a capacidade de fomentar o desenvolvimento das comunidades em que está localizado “simplesmente organizando a pesquisa, a exposição e a educação, como declara a definição do International Council of Museums (ICOM)” (VARINE, 2014, p. 27).

Nessa esteira, Brown e Mairesse (2018, p. 527) entendem que diversos museus comunitários na América Latina estão abordando uma variedade de problemas relacionados a seus contextos culturais e políticos, de modo que as experiências e percepções adquiridas por esses movimentos de museus podem oferecer *insights* que se relacionem com outros museus, em âmbito global.

Desse modo, Brown (2018, p. 117) propõe que, aprendendo com a ecomuseologia e a museologia comunitária, o ICOM poderia aproximar-se e consultar essas comunidades, tendo em vista promover o entendimento dos museus como atores para o desenvolvimento local. Dessa maneira, o questionamento acerca do papel dos museus na sociedade, e para quem existe a definição do ICOM, poderia levar a uma elaboração mais inclusiva e responsiva, ligada a um conjunto de princípios, e capaz de adaptar-se a um mundo em constante

mudança⁴ (BROWN, 2018, p. 117).

A pesquisa realizada pelo ICOM (2020) traz também as percepções de profissionais de museus nesse sentido, que, quando questionados a respeito de como idealizam um museu do futuro, elencaram, entre as palavras que devem definir o museu pós-pandemia: acessível, inclusivo, humano e solidário.

Se, antes da eclosão da pandemia, já se evidenciava a necessidade de reafirmação do papel social dos museus, de modo que diversos tipos de museus pudessem, aprendendo com os museus comunitários, atentar para as necessidades de seu entorno, atuando como espaços de resistência em prol da própria manutenção democrática em países ameaçados pela intolerância, durante e após a pandemia, tal reafirmação se faz ainda mais urgente. Desse modo, tanto uma nova definição ou, ainda, uma proposição de museu pelo ICOM se faz necessária, bem como abre-se uma oportunidade para que diversas instituições possam repensar suas missões, atuando mais em prol do desenvolvimento e representatividade de suas comunidades, bem como depender menos dos grandes fluxos turísticos e dos imperativos neoliberais. O alarme já foi dado, as urgências, explicitadas. Resta saber se esses, de fato, surtirão qualquer efeito no *modus operandi* dos museus.

Referências

AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Danielle Rodrigues (Orgs.). **Entre a ação cultural e a social: museu e educadores em formação**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

ALCÂNTARA, Camila Fátima Simão de Moura; QUADROS, Camila Alves. Ponto de memória da terra firme: um museu comunitário na periferia amazônica. **Amazônica, Revista de Antropologia**, v. 10, n.2, 2018, p. 762-788.

4. "I propose that, learning from ecomuseology and community museology, ICOM could engage in a more consultative process with communities at risk, with a view to promoting museums as actors for local development. In that way, the question of the role of museums in society, and who the Definition is for could be illuminated from the bottom up, leading to a more inclusive and responsive Definition that is linked to a set of principles, and capable of adapting in a rapidly changing world" (BROWN, 2018, p. 117).

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum**. Nova York: Routedge, 1995.

BROWN, Karen. Revisiting the ICOM Definition of a Museum through the lens of EU-LAC Museum Relations. In: SOARES, B.B; BROWN, K.; NAZON, O. **Definir os museus do século XXI: experiências plurais**. Paris: ICOM / ICOFOM, 2018, p. 112-118.

_____; MAIRESSE, François. The definition of the museum through its social role. **Curator. The Museum Journal Published**. Wiley Periodicals Inc., v. 61, n.4, out. 2019, p. 525-539.

DAVIS, Peter. **Ecomuseums**. A Sense of Place. Londres: Continuum International Publishing Group, 2a ed., 2011.

_____. New Museologies and the Ecomuseum. In: GRAHAM, B. J.; HOWARD, P. **The Ashgate research companion to heritage and identity**. Hapshire: Ashgate Publishing Limited, 2008, p. 397-414.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. Princípios de Base de uma Nova Museologia - Documento Final do Evento, 1984. In: MOUTINHO, Mário. **Museus e sociedade: reflexões sobre a função social do museu**. Cadernos de Patrimônio. Monte Redondo, n. 5, 1989, p. 115-118.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, Unirio/MAST, v. 6, n. 1, 2013, p. 99-117.

EXAME. Como a pandemia do coronavírus afeta os museus ao redor do mundo. **Exame**, 27, online, abr. 2020. Disponível em: <https://exame.com/casual/como-a-pandemia-do-coronavirus-afeta-os-museus-ao-redor-do-mundo/>. Acesso em: 26 dez. 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. Secretaria de Cultura do Rio manda fechar exposição na Casa França-Brasil. **Folha de São Paulo**, online, 13 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/01/witzel-ordena-fechamento-de-exposicao-na-casa-franca-brasil.shtml>. Acesso em: 03 set. 2020.

GOMES, Alexandre; VIEIRA, João Paulo. A rede cearense de museus comunitários: processos e desafios para a organização de um campo museológico autônomo. **Cadernos do CEOM**, ano 27, n. 41, 2014, p. 389-414.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. Interpretive Communities, Strategies and Repertoires. In: WATSON, Sheila (Org.). **Museums and their Communities**. Nova lorque: Routledge, 2007, p. 98-116.

HUYSEN, Andreas. **Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia**. Nova lorque/Abingdon: Routledge, 1995.

ICOM. Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946). **Conselho Internacional de Museus (ICOM)**, s.d. Disponível em: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación. **Conselho Internacional de Museus (ICOM)**, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://icom.museum/es/news/el-icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/>. Acesso em: 03 set. 20.

_____. Museos, profesionales de los museos y COVID-19: resultados de la encuesta. **Conselho Internacional de Museus (ICOM)**, 2020.

_____. Resolutions adopted by ICOM's 10th General Assembly. International Council of Museums, Grenoble, France 1971. Disponível em: http://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1971_Eng.pdf. Acesso em: 25 dez. 2020.

_____. BRASIL. Dados para navegar em meio às incertezas: Parte I - Resultados da pesquisa com profissionais de museus. ICOM Brasil, 2020.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. O impacto da pandemia na Terra Indígena Yanomami. **Instituto Socioambiental**, 2020. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/publicacoes-isa/o-impacto-da-pandemia-na-terra-indigena-yanomami-foragarimpoforacovid>. Acesso em: 03 set. 2020.

MAIRESSE, François. La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. In: DESVALLÉS, A. **L'écomusée: rêve ou réalité**, Publics et Musées, n. 17-18, 2000, p. 33-56.

MASON, Rhiannon. Museums, galleries and heritage. Sites of meaning-making and communication. In: CORSANE, Gerard (Org.). **Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader**. Nova lorque: Routledge, 2005.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, p. 15-88.

MESA REDONDA DE SANTIAGO. Resoluções (1972). In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs). **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: IBRAM, 2012, p. 116-117.

MINOM. About us. s.d. **Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM)**. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/about-us>. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. Tomada de Posição sobre a proposta de uma nova Definição de Museu. **Movimento Internacional para uma nova Museologia MINOM-ICOM**, 2019. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/pt_tomada_de_posicao_direcao_do_minom_0.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

MOUTINHO, Mário. A declaração do Quebec de 1984. 1995. Disponível em: http://www.mariomoutinho.pt/images/PDFs/Livros_Cap/1995Declaracaoquebec.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

NEMO. Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe. **Network of European Museums Organization (NEMO)**, 2020. Disponível em: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_Report_12.05.2020.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

NOCE, Vincent. What exactly is a museum? Icom comes to blows over new definition. **The Art Newspaper**, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/news/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition>. Acesso em: 03 set. 2020.

O GLOBO. Masp reduz quadro de funcionários em 13% e demite 21 pessoas durante pandemia de Covid-19. **O Globo**, 20 jul. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/20/masp-reduz-quadro-de-funcionarios-em-13percent-e-demite-21-pessoas-durante-pandemia-de-covid-19.ghtml>. Acesso em: 03 set. 2020.

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Tradução de Guilherme João de Freitas

Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RAPOSO, Luís. Afinal, o que é “ser museu” na definição do ICOM? **Público**, 12 set. 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/09/12/culturaipsilon/opiniao/afinal-museu-definicao-icom-1886188>. Acesso em: 03 set. 2020.

RECTANUS, Marc W. **Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 18, n. 18, 2002, p. 93-139.

SANTOS, Paula Assunção dos. A Mesa de Santiago para pensar o futuro. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs). **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: IBRAM, 2012, p. 9-10.

SANTOS, Rita de Cássia. Becos e vielas do Museu de Favela. **Cadernos do CEOM**, ano 27, n. 41, 2014, p. 329-336.

SMALL, Zachary. A New Definition of “Museum” Sparks International Debate. **Hyperallergic**, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://hyperallergic.com/513858/icom-museum-definition/>. Acesso em: 03 set. 2020.

TRAMPE, Alan. Recuperando um tempo perdido. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs). **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: IRAM, 2012, p. 103.

UNESCO. Museums around the world in the face of COVID-19. **United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)**, mai. 2020. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530>. Acesso em: 03 set. 2020.

_____. **Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade**. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), 2017. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/ima-ges/0024/002471/247152POR.pdf>. Acesso em 03 set. 2020.

VÁZQUEZ, Rolando. Decolonial Aesthesis and the Museum. Entrevistado por Rosa Wevers. **Stedelijk Studies**. n. 8, mai. 2019.

VARINE, Hugues de. Em torno da Mesa Redonda de Santiago. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs). **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: IBRAM, 2012, p. 143-144.

_____. L'ecomusée. Un mot, deux concepts, mille pratiques. **Mus-A, Revista de museos de Andalucía**, n. 8, 2006, p. 19-29.

_____. **Los Museos en el Mundo**. Barcelona: Salvat Editores, 1979.

_____. O museu comunitário como processo continuado. **Cadernos do CEOM**, ano 27, n. 41, 2014, p. 25-35.

_____. Museums and their communities in time of crisis. EU-LAC Webinar Community based museums in times of crisis. **EU-LAC-Museums**, 12 jun. 2020 (comunicação oral).

_____. **O museu comunitário é herético?** 2005. Disponível em: <http://www.hugues-devarine.eu/book/view/53>. Acesso em: 03 set. 2020.

WATSON, Sheila. Museums and their Communities. In: WATSON, Sheila (Org.). **Museums and their Communities**. Londres e Nova York: Routledge, 2007, p. 25-47.

WEIL, Stephen. The Museum and the Public. In: WATSON, Sheila (Org.). **Museums and their Communities**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 54-68.

YODER, Kate. How to help your neighbors when a pandemic hits? Exhibit A: Museums. **Grist**, 13 abr. 2020, Disponível em: <https://grist.org/climate/how-to-help-your-neighbors-when-a-pandemic-hits-exhibit-a-museums/>. Acesso em: 04 jan. 2020.

ZEN, Ana Maria Dalla. Entre a Utopia e a Atopia: a experiência do Programa Lomba do Pinheiro, Memória, Informação & Cidadania, Porto Alegre-RS. **Cadernos do CEOM**, ano 27, n. 41, 2014, p. 355-372.

Recebido: 28/09/2020

Aceito: 19/12/2020

Teresa Cristina: a “rainha das lives” e o mistério do samba 2.0

Teresa Cristina: a “live queen” and the 2.0 mystery of samba

Pérola Mathias¹

1. Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (2019) e pesquisadora de Sociologia da Cultura, com ênfase em música. Orcid: 0000-0001-5992-0897. perolavcm@gmail.com

Resumo: Esse artigo busca refletir sobre as transmissões diárias ao vivo, as lives, da cantora e compositora carioca Teresa Cristina. Negra, com mais de 50 anos de idade, ligada ao universo do samba, ela foi eleita a “Rainha das lives” durante a quarentena, nos colocando em contato com os novos aspectos relacionados à criação cultural no espaço público que emergiu com as redes sociais e deixando delineadas características sobre consagração. A live é também uma estratégia de escoamento da produção artística nesse momento histórico da pandemia causada pelo coronavírus.

Palavras-chave: Cultura; Novo espaço público; Live; Pandemia.

Abstract: The present article is about the daily live transmissions by the singer and brazilian composer Teresa Cristina, from Rio de Janeiro. A black woman, over her 50's years old and connected to the universe of samba as a genre, she was elected as the “live queen” during the quarantine period, putting us in touch with the new aspects related to the creation of the public space that emerged with the social media and leaving outlined characteristics about consecration. The live is also a strategy for the flow of artistic production in this historic moment of the pandemic caused by the coronavirus.

Keywords: Culture; New public space; Live; Pandemic.

Introdução: “a distopia entrou na sala¹”

Teresa Cristina é uma cantora e compositora brasileira que ganhou da crítica musical e das mais diversas mídias o título de “Rainha das *Lives*”² no ano de 2020, marcado pela pandemia do coronavírus, que colocou a maior parte do território global não apenas em alerta, mas em isolamento social.

As *lives*³ são transmissões ao vivo feitas via internet através de um celular ou computador, utilizando-se aplicativos como *Instagram*, *Facebook*, *Twitch*, *Zoom*, dentre outros. Cada um desses aplicativos possui uma especificidade própria para a transmissão. O *Youtube* e o *Instagram*, como são redes que já eram bastante populares antes da pandemia⁴, continuaram sendo muito utilizados para apresentação das produções. O primeiro é a rede que tem o maior número de usuários; o segundo tem o maior potencial de engajamento, mas o quarto lugar em número de usuários no país.

A adoção do formato das *lives* passou a ser tão difundida que, não raro, nos deparamos com algum usuário da nossa rede reclamando do excesso de notificações sobre alguém estar “ao vivo”. Os *posts* sobre o assunto podem servir de termômetro e revelar algumas coisas. Como muitos (ou todos) os artistas tiveram seus shows cancelados⁵, foi preciso encontrar uma forma de continuar

1. Verso de autoria do artista Volatile Ferreira presente no disco *Exposed*, do projeto Adeus à Linguagem (2020).

2. Após inúmeras matérias em jornais e *sites*, como Folha S. Paulo, O Globo e Uol, ela foi capa da revista *Vogue* em julho/agosto de 2019.

3. Usarei o termo em inglês “*live*” por ser o de uso corrente na comunicação cotidiana, mas em alguns momentos trarei também seu correspondente em português que seria “ao vivo”.

4. Os dados são do relatório “Digital in 2019”, realizado pela plataforma *We are social*. Disponível em: <https://wearesocial.com/global-digital-report-2019>. Acesso: 30 de set. 2020.

5. Uma recente pesquisa sobre o impacto da Covid-19 nos setores cultural e criativos no Brasil, realizada em parceria pelo SESC, UNESCO e USP e publicada em dezembro de 2020, constatou que nos dois primeiros meses de pandemia no Brasil, ou seja, março e abril, 41% dos trabalhadores da cultura que responderam à pesquisa perderam toda sua renda. E nos meses seguintes, de maio a julho, essa proporção aumentou para 48,88% - ou seja, praticamente metade. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375069?posInSet=13&queryId=341e9048-f941-45cf-8445-efdb43251ed0>.

ativo e manter sua persona artística viva, ou seja, sendo vista, e através dessa visibilidade conseguir se sustentar financeiramente. Daí o espaço virtual passar a ser altamente disputado, coincidindo de mais de um artista estar “ao vivo” ao mesmo tempo. As *lives* despontaram como uma das saídas possíveis para escoar a produção artística ou para chamar atenção de um público específico para determinado assunto (já que as redes sociais funcionam por nichos).

À medida que as *lives* foram se tornando cada dia mais abundantes, as grandes mídias também adotaram o formato. Por outro lado, as marcas que patrocinam artistas e eventos precisaram apostar nessa saída para se promoverem. E os artistas, com a impossibilidade de ganhar com shows, também buscaram tais parcerias. Dentre as inúmeras e incontáveis estratégias criadas por músicos e produtores culturais brasileiros para dar seguimento a seus projetos, escolhi analisar neste artigo a *live* diária de Teresa Cristina, que não contava com patrocínios⁶, nem com o suporte de nenhuma mídia tradicional. Listo aqui como características fundamentais de sua *live*: a periodicidade diária, compromisso que a cantora assumiu ininterruptamente entre os dias 26/05 e 15/10 de 2020⁷; a promoção de encontros virtuais entre ela e convidados ou espectadores que ela decide chamar na hora para participar; a expansão do limite musical em sua abordagem – ou seja, apesar de a música ser o assunto principal, a escolha do repertório e os convidados estão sob influência de fatores como as pautas políticas e sociais correntes.

Sendo Teresa uma cantora negra de 52 anos ligada ao samba, o caso de sucesso de sua *live* serve para pensarmos tanto os novos arranjos no meio artístico face à pandemia, como também questões sobre a configuração atual da cultura brasileira e do espaço ocupado pela música nela – estando ambos os fatores pautados pela expansão do espaço digital como meio de comunicação.

Acesso: 18 de dez. 2020.

6. Teresa Cristina relata que durante a pandemia, já com o sucesso de suas *lives*, recebeu seu primeiro patrocínio na carreira, que foram duas *lives* pagas pela cerveja Original, do grupo Ambev.

7. Para este artigo, levo em consideração o conteúdo apresentado pela cantora até o final do mês de setembro. Na data citada em outubro, Teresa Cristina deu um tempo de suas apresentações devido a ataques de “*haters*” e problemas com o *Instagram*.

A pandemia do coronavírus nos atingiu em um período em que nossas vidas já estavam extremamente afetadas pela Internet 2.0, que há muito vem reformulando nossas formas de sociabilidade e subjetividade. As redes sociais ganharam força nas últimas décadas, intensificando esse processo, e passaram a pautar o surgimento de um novo espaço público⁸.

Bruno Latour, quando propôs que é preciso repensar o que se entende por “social”, escreveu justo no momento em que a SARS-CoV1 se disseminava na China, em 2003, e entendia que o nosso “senso de integração” havia entrado em colapso, que o social vivia um movimento peculiar de reagregação:

Quem está de quarentena por causa do vírus da SARS teve de aprender, a duras penas, que não pode mais, como antes, “associar-se” a parentes e amigos por causa da mutação desse bichinho cuja existência a vasta instituição da epidemiologia e da virologia revelou ao mundo. (LATOUR, 2012, p. 25)

E olha que tal observação ainda dizia respeito à SARS-CoV1, que não atingiu todo o globo como acontece com o SARS-CoV2 agora, o que tornou tudo mais grave. Outros artigos, escritos nesse calor da hora que já dura quase um ano, corroboram a ideia de que à medida em que o vírus se movimentava pelo mapa global, ele

[...] gera uma série de conflitos políticos, sociais e altera, ao menos provisoriamente, a forma de gestão pública, a relação entre Estado e Mercado,

8. Espaço esse que sofre muitas transformações com as mudanças da organização da internet e, hoje, vem sendo considerado até mesmo não mais acessível ou comum a todos. Principalmente com a eleição de figuras como Bolsonaro, estudos como o da antropóloga Leticia Cesarino consideram que: *“By reducing democracy to popular sovereignty and majority rule, and ignoring or outright attacking institutionalist-liberal principles such as the balance of powers and minority rights, both leaders [Jair Bolsonaro and Narendra Modi] are reshaping the very meaning of democracy, truth, and the public sphere in their countries”*. Para a autora, as bolhas criadas nas redes sociais, uma vez que nos separam, não nos reintegra novamente. E todas as tentativas de regulação da internet passaram a ser apontadas como censura pelos neoliberais e pela extrema direita (CESARINO, 2020, p. 409).

a sociedade civil, os movimentos sociais, as formas de socialização, a esfera afetiva, a dimensão existencial da vida humana, como se fosse uma espécie de tempestade global que vai levando corpos, desestruturando sistemas de saúde, reestruturando cadeias produtivas[...]. (LACERDA, 2020, p. 70)

Assim como na vida cotidiana, mas talvez de forma mais intensa, a internet nos impele a performar todo o tempo, além de nos colocar num jogo pautado por mecanismos de recompensa. Com cada uma das redes com as quais lidamos, através de um avatar, buscamos um tipo de virtude a ser contemplada. A importância do nosso eu *offline* vem sendo, cada dia mais, suplantado pelo eu virtual – pensamos maneiras e ações pessoais que sejam “curtíveis” no espaço público da internet, que gere comentários que nos torne visíveis para aquela comunidade. Quanto mais bem sucedida for uma persona virtual, mais bem sucedida profissional e economicamente também vai ser sua correspondente física. Entramos numa espiral de ações e compartilhamento de quem somos, do que fazemos, o que gostamos, repassando nossos dados e gostos gratuitamente para serem usados pelas companhias de marketing que servem aos mais diferentes ramos de negócio – inclusive a sistemas de vigilância governamental⁹. A internet trabalha incessantemente a monetização do eu, em que “o indivíduo se tornou o último recurso natural do capitalismo” (TOLENTINO, 2020, p. 17).

No ensaio “Eu na internet”, Jia Tolentino retoma a ideia de “representação” de Erving Goffman para o mundo contemporâneo, observando como na internet somos instados a performar o tempo todo, mas numa dinâmica complexa, pois não necessariamente encontramos um bastidor no qual podemos repousar da vida *online*. O que fazemos quando não estamos nos mostrando nas redes sociais? Podemos até ficar fora, por um tempo, mas os espectadores desse meio estão sempre em contínuo fluxo.

A situação em que nos encontramos agora, de isolamento, privados de atividades cotidianas “não essenciais”, faz com que nos defrontemos diariamente

9. O assunto foi abordado pelo conjunto de textos publicados na coletânea “Sopa de Wuhan”, escritos por diversos pensadores europeus no começo de 2020.

com a questão de como reinventar formas de criar laços, recriar o cotidiano e, muitas vezes, a própria carreira. Para os trabalhadores do meio cultural e artistas, tal adaptação se tornou imperativa para sobrevivência material e pública. A atual crise sanitária tem dado mostras de que, para que certos setores da sociedade se mantenham, como o da produção cultural, é necessário um Estado que promova políticas públicas abrangentes para o setor. O que, no caso do Brasil, tem sido um ponto delicado de discussão, visto o desmonte sistemático da cultura vindo do próprio poder executivo federal¹⁰.

Segundo Francisco Bosco, o Brasil vem experimentando, pelo menos desde 2013, um processo de “desculturalização” (bosco, 2017, p. 25). A associação da cultura popular com a construção da identidade nacional ganhou força entre 1920 e 1930, com a busca pela elaboração de uma ideia de brasilidade ou de cultura brasileira que fosse original e servisse para representar o país de forma unificada – desde os primórdios do movimento modernista até a consolidação do projeto nacionalista do Estado Novo. No centro desta busca estava, sobretudo, a ideia de miscigenação e a participação do negro na construção da identidade brasileira. Dentro do processo de apropriação das culturas populares durante a formação de um estado nacional está, por exemplo, o samba, que passa de perseguido a exemplo de brasilidade, servindo, inclusive, como produto para uma nascente indústria cultural – além de se encaixar nos propósitos da política varguista (VIANNA, 2010; VICENTE, 2009).

O momento de “desculturalização”, segundo Bosco (2017), se dá à medida em que, ao nos olharmos no espelho, não é mais a cultura que diz quem somos, mas sim a política, que começa a pautar essa “autoimagem” da sociedade¹¹: “mesmo movimentos culturais são hoje ao mesmo tempo movimentos sociais, ligados a lutas urbanas, indígenas, econômicas e de minorias”¹².

10. Em seu segundo dia de governo, o presidente Jair Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura e colocou o setor como uma secretaria do novo Ministério da Cidadania. Houveram ainda diversas outras medidas que afetaram o setor e seus órgãos.

11. O autor frisa como que, enquanto sociedade, não chegamos nem perto de realizar o que pudemos realizar no campo da cultura. O autor esteve na presidência da Funarte ao longo dos meses de vigência do segundo mandato da presidente Dilma Rousseff.

12. E relembra um dado importante que é a mudança da estrutura do Ministério da Cultura a partir

Apesar de as lutas identitárias ganharem uma força enorme com esse “novo espaço público”, propiciado pelas redes sociais e pela transformação da internet, é preciso ter em mente, ao abordar esse assunto, que, como assinala Guimarães ao tratar da trajetória da ideia de “democracia racial” de ideal a mito, entre 1930 e 1964 houve um “pacto populista”. Isto significa que houve uma integração racial simbólica no país “por meio da adoção de uma cultura nacional mestiça ou sincrética” (GUIMARÃES, 2001), que tentava passar a imagem de que revertia, ao menos em partes, a exclusão material da 1ª República. Havia aqui a busca pelo ideal de democracia racial. O golpe de 1964 quebra esse “pacto” e acirra a discussão que tem, por um lado, Gilberto Freyre, então apoiador do colonialismo português em solo africano, defendendo a democracia racial como realidade cultural, por um lado (GUIMARÃES, 2019); e tal ideia como ideal político, pelo movimento negro, que também passava a enxergar a questão de uma forma diversa das décadas anteriores. Já no processo de recrudescimento da ditadura é que passa a ter um, nas palavras de Guimarães, “renascimento da cultura”, concomitante à dominância de um pensamento multiculturalista que divergia do nacionalismo pós-guerra. Até porque depois de mais de uma década de repressão, tortura e exílios, era na cultura que encontros e articulações eram possíveis.

Tendo em vista tais mudanças fundamentais que foram ocorrendo ao longo das décadas com os movimentos sociais e o lugar da cultura nos discursos sociais e políticos, é possível voltar ao momento em que Bosco (2017) aponta tal virada. Além da ampliação das redes sociais digitais, o autor considera que, no Brasil, a mudança é consequência ainda das revoltas de junho de 2013, que representa um momento de mudança para uma nova cultura política no país, e do colapso do lulismo.

Num primeiro momento, me interessei mais em tentar entender como a forma e o conteúdo das *lives* têm afetado o mercado da música e da arte, como e por que Teresa se tornou o símbolo da *live* artística na pandemia. E também

de 2003, no começo do governo do então presidente Lula, que reformula e amplia o conceito de Cultura adotado pelo órgão - ação que tem um impacto não apenas teórico, mas também prático na forma de organização das pastas e secretarias do ministério. Com o tempo, a principal política de fomento à cultura implementada se tornou lei, a Lei Cultura Viva, de 2011.

quais são os números em torno de seu perfil e quais os elementos-chaves para que ela fosse a escolhida como o grande caso de “sucesso”. Com a imprevisibilidade do momento, fui entendendo que, mais do que ficar coletando dados, talvez fosse importante também tentar entender as transformações em torno de uma ideia de social e de sociedade brasileira que podem ser apreendidas dos encontros, discursos e mediações presentes no exemplo a ser analisado.

Quem é Teresa Cristina, a tal rainha das *lives*?

Teresa Cristina Macedo Gomes nasceu em Bonsucesso e foi criada no bairro de Vila da Penha, Zona Norte do Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Um texto de Tárík de Souza de 2002, originalmente publicado no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, republicado no seu livro “Tem mais samba” (2003), anuncia em seu título: “Teresa Cristina: uma estreia sólida”. Ele a caracteriza como a “nova (anti)estrela do samba”, ilustrado com uma foto em que Teresa aparece junto aos músicos Paulão Sete Cordas e Argemiro Patrocínio na frente de uma casa. O texto fala da revelação de uma artista, então, com 34 anos.

Antes de iniciar a carreira de cantora, Teresa Cristina, cujo pai era feirante, foi auxiliar de escritório, vistoriadora do Detran, fez bico como manicure, dentre outras atividades. Na década de 1990, cursou letras na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Durante esse período, se envolveu com o Diretório dos Estudantes e participou da rádio universitária. À época, morava com seu companheiro em um apartamento no Leblon, Zona Sul.

Foi apenas no final da década de 1990 que Teresa Cristina começou a cantar profissionalmente, apresentando-se no bar Semente, na Lapa. Junto a uma turma de novos sambistas, participou de um movimento de revitalização daquela região do centro do Rio de Janeiro. Vários músicos e grupos estão associados a este período, como os instrumentistas que viriam a acompanhar Teresa mais tarde com o nome de Grupo Semente, Yamandu Costa, Casuarina e o Sururu na roda, que contava, dentre outros, com a bandolinista Nilze Carvalho e a violonista Camila Costa¹³.

13. Sobre quem já escrevi no meu blog pessoal sobre música. Texto disponível em: <https://medium.com/@poroaberto/poroabertoindica-acd479488dc7>.

No ano de 2002, Teresa Cristina gravou três discos, dentre eles “O samba é minha nobreza”, idealizado e produzido por Hermínio Bello de Carvalho, parceiro de composição de Teresa na faixa que dá título ao disco e que é uma homenagem ao samba. E também o disco duplo em que homenageia Paulinho da Viola, lançado pela gravadora independente Deck Discos e produzido por Paulão Sete Cordas. Já em 2004, ela lançou o disco “A vida me fez assim”, ao lado do Grupo Semente, aqui fichado¹⁴ como sendo composto por Bernardo Dantas, João Callado e Pedro Miranda. Ela assina como compositora (junto a parceiros) 7 das 15 faixas do disco.

Desde então, a carreira de Teresa Cristina seguiu uma trajetória ascendente. Já em 2016, com 18 anos de carreira, estreou a turnê internacional “Caetano apresenta Teresa”, ao lado de Caetano Veloso. Nesse mesmo ano, lançou o disco “Teresa canta Cartola”, que foi sucedido pelo “Teresa canta Noel (2018)”. Quando a pandemia começou, planejava gravar o disco que formaria uma trilogia de homenagem a sambistas cariocas em sua discografia, desta vez cantando Zé Keti. Além disso, estava em turnê com o show “Um sorriso negro”, com repertório de músicas de compositores negros, acompanhada do grupo “Samba que elas querem”, formado por oito musicistas mulheres e produção da agência Uns, que pertence a Paula Lavigne, esposa de Caetano Veloso.

Toda a trajetória profissional de Teresa, portanto, está ligada ao samba carioca, tendo origem na sua ligação pessoal com a obra de Candeia (1935-1978). Ela declara, no entanto, que em sua juventude esteve mais ligada à música pop e ao rock estrangeiros, ainda que seu repertório nas *lives* diárias demonstre que ela consegue transitar por canções de diferentes décadas e meios sociais – como as canções de novela, as canções recorrentes nas rádios etc. Assim, demonstra um conhecimento pessoal enciclopédico sobre música, e, além das letras e melodias, ela conhece também os compositores por trás das canções e suas histórias de bastidor.

14. No dicionário de música Cravo Albin, o grupo é descrito como sendo formado por Teresa Cristina (voz), João Callado (cavaco), Bernardo Dantas (violão), Pedro Miranda (pandeiro e voz) e Ricardo Cotrim (surdo). Já a plataforma Wikipédia aponta que seus integrantes são João Callado (cavaquinho), Bernardo Dantas (violão), Mestre Trambique (percussão), Bruno Barreto (pandeiro e vocal) e Marcos Esguleba (percussão).

Os *posts* de Teresa dos primeiros dias de quarentena, no mês de março de 2020, mostram ela em vídeos próprios cantando a capela, participando de projetos, já à distância, e fotos suas no carnaval desse ano, saudando “aglomerações” na rua e na casa dos amigos¹⁵. Segundo ela mesma conta, a ideia de fazer uma *live* se deu, principalmente, por dois motivos muito pessoais: distrair sua mãe, Dona Hilda, de 80 anos, com quem ela mora, do noticiário, que a cada dia ficava e fica mais alarmante com o número de vítimas mortas pela Covid-19 e com o caos institucional do país; e para que ela própria não se deixasse tomar pelo pessimismo do momento e parasse de trabalhar – já que, dali em diante, com os shows cancelados, não saberia como geraria sua renda.

O formato das transmissões é sempre o mesmo em seu perfil do *Instagram* – com exceção do domingo, em que transmite pelo *YouTube*. Com o celular diante de si dentro do quarto de seu afilhado, é possível ver ao fundo uma cama de casal, um armário, uma janela com cortinas e um aparelho de ar condicionado em cima e, na decoração da parede, uma placa em homenagem a Marielle Franco (1979-2018). Esse é o cenário que aparece enquanto Teresa canta e conversa com o público durante no mínimo duas horas em frente à câmera, tomando cerveja ou vinho, comendo petiscos, retocando o batom, pedindo para algum convidado entreter o público enquanto ela vai ao banheiro etc.

À medida em que as *lives* foram ganhando vida como projeto a ser tocado de forma periódica ao longo do isolamento social, Teresa Cristina foi adaptando a agenda, fixando temas por dias da semana, elegendo homenagens de acordo com datas comemorativas (como os aniversários de outros cantores e compositores) e convidados fixos. Em geral, as segundas-feiras são dedicadas ao tema “*Live* autoral”, em que ela apresenta suas próprias composições e seus convidados as suas. Às quintas-feiras, o encontro é sempre com a cantora Mônica Salmaso¹⁶, apelidado de “batalha de cantoras”, na qual elas definem

15. Sobretudo amigos que, como ela, são figuras públicas, como a atriz global Camila Pitanga, a cineasta Marina Person e o humorista Gregório Duvivier.

16. Mônica Salmaso é uma cantora paulista que despontou como uma das grandes vozes da nova geração da MPB. Em 2004, ela e Teresa Cristina já haviam gravado juntas para seu disco “Iaiá”. A cantora também criou uma série de encontros virtuais para o Instagram durante a pandemia, chamada

previamente um tema para listarem músicas que versam sobre o assunto para duelarem. Dois jovens instrumentistas são convidados fixos de dias intercalados, o pianista Jonathan Ferr e a flautista Ana Paula Cruz, ambos negros. Outros temas que estão sempre aparecendo ao longo da semana são trilhas de novela e samba enredo. E, por fim, é preciso assinalar a participação diária da cantora recifense, radicada em Londrina, Silvia Borba¹⁷. A música popular e suas raízes negras de matriz africana são destacadas na maioria das noites – como nas noites de homenagem ao samba de roda da Bahia, por exemplo. Lembrando que esta configuração seguiu, assim como descrita, até o período de pausa da cantora em outubro em 2020.

Esse arranjo complexo de apresentação tem lugar na internet, caracteriza um período em que a cultura digital é preponderante em nossos cotidianos e molda nossas atividades, nossas personalidades, nossa ação, nossa forma de nos comunicar e, agora, mais do que nunca, de nos associar. A teoria da representação em Goffman é bastante útil para se pensar os fatos sociais que se desenrolam. A representação, para o autor, significa “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”, dado que ele considera o mundo um palco (GOFFMAN, 2002). A cada interação de um indivíduo com outro, ele precisa representar um papel, escolher uma fachada disponível para a atuação, executar uma performance, causar uma impressão conscientemente (ou não) desejada. Raros são os momentos em que não estamos representando, segundo Goffman, mas eles existem. Não à toa, uma das perguntas mais feitas a Teresa por jornalistas tem sido como ela se prepara de um dia pro outro, visto que é pouco tempo para estudar um repertório tão grande.

Uma das características da internet 2.0 é que ela é centrada nas identidades individuais e no “eu”. As versões virtuais de nós mesmos se tornaram tão

“Ô de casa”.

17. Silvia Borba e Teresa não se conhecem pessoalmente. A cantora recifense fazia parte do público da *live* e foi recomendada a Teresa pela também cantora Simone Mazzer, que é natural de Londrina. Depois de sua primeira “entrada”, acabou se tornando convidada fixa.

ou mais importantes do que a da vida corrente. Se antes tentávamos inventar artifícios para criar uma persona para as redes sociais, com o tempo elas tomaram uma proporção tão grande que, primeiro, pensamos em qual vai ser nossa versão *online* ou o que ela pode mostrar – se antes mostrávamos no *Instagram* trechos bem-sucedidos do nosso dia a dia, hoje se dá o contrário: planejamos estes momentos para poder mostrá-los no aplicativo. Como as redes sociais nos recompensam sempre que apresentamos uma versão melhor ou mais polêmica de nós mesmos, a inversão se dá no momento em que o eu virtual acaba sendo preponderante. E todos os incentivos de interação social no ambiente virtual se tornaram, também, incentivo econômico. Como notou o jornalista Miguel Lago,

O surgimento da web 2.0 transformou o consumidor passivo de conteúdo em produtor ativo de informação. A esfera pública se expandiu, incluindo novas vozes, novas perspectivas e novas visões. Os jornais, as emissoras de televisão e rádio perderam o monopólio do acesso à opinião pública. A lógica do *broadcast* (de um para muitos) foi suplantada pela lógica do *multicast* (de muitos para muitos). (LAGO, 2020, p. 28)

Assim, para existir na internet, não basta ter um perfil. É preciso manter-se ativo, se comunicar e expandir sua rede constantemente. Como apontou Renan Marcondes (2020), “ser visível e ter autonomia sobre sua própria visibilidade tornou-se imperativo para artistas e agentes do campo cultural”. Os usuários são impelidos a colocar-se enquanto autoridades em relação a uma determinada experiência pessoal ou até mesmo performar o reconhecimento na experiência do outro – aliás, é sobre isso que versam os *posts* de *Facebook* e *Twitter*, em que declaramos nossas posições sobre os mais diversos fatos tentando causar um impacto na nossa comunidade próxima (ou “viralizar”¹⁸).

Seja a *live* de Teresa Cristina ou qualquer outra, quando a câmera é ligada para o público, é imprescindível que quem está na frente dela selecione uma

18. O filósofo Slavoj Zizek comparou o uso do termo para a internet e para a pandemia na citada coletânea “Sopa de Wuhan”.

das fachadas disponíveis¹⁹. As fachadas são os aparatos expressivos utilizados na representação, seja ele fixo, como o cenário; ou variável, como as maneiras, as expressões, os trajés; ou ainda relacionais, como as características sociais. O cenário de Teresa, um dos quartos da casa que divide com a família na Zona Norte do Rio de Janeiro, é já um índice da classe social de que vem e à qual pertence. Giselle Beiguelman, ao propor uma “pequena etnografia da imagem da intimidade no Brasil de hoje observando o que se passa nas telas, nas bordas da ‘coronavida’”, observou que “todos os ideais de um segmento da classe média, o dos profissionais liberais, aparecem nesses cenários domésticos, organizados em torno de peças que remetem a certo status educacional e cultural” (BEIGUELMAN, 2020, p. 48). O próprio fato de espaços privados e íntimos passarem a ser os cenários da produção atual – e não apenas na arte –, demonstra, como apontou ainda Marcondes (2020, *online*), que algo não vai bem. Primeiro porque eles não precisam estar revestidos de uma espécie de neutralidade – “não precisam se revestir da pura positividade do *mindfulness* e do trabalho eficaz, mas podem também se deixar habitar por fantasmas, por ausências, por espaços vazios”, isso no caso dos escritórios, mas podemos levar a ideia também para a casa como substituição do palco ou da rua, onde se realizam encontros musicais, como as rodas de samba (que, fundamentalmente, estão muito além da música).

Soma-se a esse cenário características da fachada pessoal do perfil em questão. Teresa Cristina, além da cantora popular, guardiã das tradições culturais que são – ou outrora foram – símbolo maior da identidade nacional, é também uma persona artística de posição não neutra diante de acontecimentos políticos. Começando pelo fato de ela, hoje, se reconhecer negra, assumir a identidade negra, sua ligação com religiões afrodescendentes e ser porta voz da cultura negra através da música, representando o samba enquanto gênero musical.

É interessante notar que nem sempre foi assim, visto que no texto citado de Tárík de Souza ela declarou: “sou contra essa história de 100% negra... me

19. O debate sobre a atuação ou a “verdade” da situação diante de uma câmera foi muito explorado com o surgimento do cinema documentário.

interesse por tantas outras coisas que não sei que caminhos vou seguir”. Porém, a trajetória de Teresa reflete as sucessivas mudanças de entendimento de percepções, conceitos e seus contextos. Ela frisa muitas vezes em seu discurso nas *lives*, por exemplo, sobre como é importante adaptar falas, letras de música e pensamentos dos compositores a suas épocas. Um exemplo foi em uma discussão que a cantora teve com o compositor e instrumentista Henrique Cazes na “*live* autoral” do dia 01/09 sobre Noel Rosa e suas abordagens machistas e paródias de cunho depreciativos com minorias. Quando Cazes diz que era preciso que nosso tempo entendesse o humor e a ironia presente nas letras de Noel, Teresa chama atenção para o fato de que foi muito difícil se chegar ao momento em que estamos hoje: o de tentar tornar consenso de que não é engraçado fazer piada com uma pessoa pelo que ela é, seja negro, gordo, homossexual etc., pois isso reforça a dominância de uma raça ou de um estereótipo normativo.

Teresa fala abertamente sobre o racismo estrutural e de como deve-se combater tal estrutura. Ela declara às entrevistas que teve sua trajetória afetada pelo racismo, que demorou a se conectar com suas raízes, seja no samba, seja numa ancestralidade maior, e que se sentia insegura de subir no palco. E também expõe episódios como os assassinatos de negros por policiais tanto nos Estados Unidos, como no Brasil, que desencadearam novas manifestações do movimento ativista internacional *Black Lives Matter*. Em suas *lives*, Teresa faz questão de debater assuntos ligados à cultura negra nas homenagens ao samba de roda da Bahia, ao afropop, a entidades como Exu e convida pensadores como o jurista Silvio Almeida, autor do livro “Racismo Estrutural” (2019), recentemente lançado na coleção “Feminismos Plurais”. Tudo isso faz parte da persona artística de Teresa Cristina, mas também da cidadã Teresa Cristina, que foi acompanhando o desenvolvimento dos debates públicos no Brasil e faz parte dele. Inclusive, marcando em suas apresentações seu pertencimento a um dos espaços que permitiu a criação de novos “lugares de fala”, que é a universidade (pública).

Todas as histórias que Teresa conta sobre sua própria vida ao longo das noites de cantoria e encontros virtuais com o público e convidados deixam claro

como toda sua trajetória é uma construção pautada por acasos, contradições e mobilidade social. Talvez jamais saberíamos tanto, com tantos detalhes, sobre a vida da cantora se não fosse a pandemia – e as *lives*.

Até o último dia do mês de julho de 2020, Teresa Cristina havia realizado 160 *lives* e cantado 400 horas ao vivo. Desde o começo das suas aparições noturnas até ali, ela ganhou, em média, 1.000 seguidores por dia, chegou a ter quase 15.000 espectadores simultâneos, 80.000 espectadores flutuantes e 2,3 milhões de cliques em seu perfil²⁰. Se pensarmos em termos de números, Teresa Cristina não é exatamente o que se poderia chamar de uma artista “popular”²¹ – tampouco suas posições pessoais sobre política, por exemplo, o são²².

Mesmo que volumoso, os números em questão são pequenos se comparados àqueles desempenhados por jovens artistas ligados a ritmos populares contemporâneos, como o funk, o sertanejo, o bregafunk, o pagodão etc. Temos como contraponto, por exemplo, a *live* de Marília Mendonça, representante feminina do sertanejo; ou de Ivete Sangalo, ícone da Axé Music – a primeira, transmitida em abril, alcançou mais de 3 milhões de espectadores simultâneos e 50 milhões de visualizações no *YouTube*; a de Ivete, transmitida na Rede Globo após a novela das 21h, teve mais de 6 milhões de espectadores só na cidade de São Paulo. A audiência do canal de música KondZilla, que soma mais de

20. Os dados foram apresentados pela jornalista Fernanda Mena na série de *lives* intitulada “Ao Vivo em casa”, do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mkGY_obSG2s&feature=emb_title. Acesso: 30 de ago. 2020.

21. Aqui é preciso esclarecer que no Brasil o termo popular está associado ao que é originário do povo, sendo também sinônimo de autêntico. Mas o termo também pode se referir, como no caso, ao alcance de público que um artista consegue ter, quanto mais audiência, mais popular ele é. Há, portanto, ambas as diferenças no uso do termo “popular”.

22. Ainda que se crie o que chamamos de bolha – quando um conteúdo na internet é guiado para pessoas que pensam parecido, que se interessam pelas mesmas coisas, ou seja, o nicho -, o fato de a mídia tradicional ter adotado a ideia de ela ser essa “rainha” expande os limites do alcance. No entanto, Teresa sempre repete um bordão ao vivo (bordão utilizado nas linguagens de *meme*): “minha *live*, minhas regras” e pessoas que quebrem a harmonia do funcionamento da transmissão são bloqueadas por ela, que anuncia que irá bloquear quem está destoando no tom dos comentários.

60 milhões de inscritos, contrastam com os pouco mais de 100 mil de Teresa. Então, o que faz com que Teresa Cristina leve o título de “rainha das *lives*”?

Sem dúvida, um grande diferencial é o fato de sua transmissão ter sido diária ao longo de quase 7 meses, de segunda a segunda. Ainda que ela mude o horário, apareça em outras *lives*, dê entrevistas, apresente outros programas (tudo sempre *online*), seu “show” aconteceu todos os dias, por pelo menos 2 horas. Outra diferença fundamental é a estrutura e a proposta de formato, em que seu cenário e os arranjos de sua fachada – sua casa, sua família, suas roupas e acessórios, sua maquiagem que é constantemente retocada por ela mesma olhando-se na câmera do próprio celular, os petiscos que come enquanto recebe um convidado ou lê os comentários dos espectadores – a fazem parecer mais autêntica que os demais artistas que estão performando para o celular. Ou seja, é como se ela não estivesse atuando naquele momento, por estar fora do palco e dentro de um ambiente seguro e íntimo. E mais uma diferença é o gênero musical que se sobressai e que é o cerne de sua carreira, o samba. O samba, bem como as canções do repertório da MPB, não carece de validação do gosto social, pois ambos já passaram por esse processo de consagração. Diferente dos outros ritmos citados, como o sertanejo e o axé, que além de terem sido, em algum momento, classificados como regionais, estão associados a uma reformulação da indústria de massa.

E este último fator me leva a acreditar que a *live* de Teresa Cristina é um espaço em que se equilibram os dois momentos fundamentais apontados por Francisco Bosco na formação da nossa identidade: aquela que outrora teve como fundamento a cultura popular, quebrada de forma irreparável com o golpe militar de 1964, e a da cultura política que tende a ser hegemônica hoje, direcionada – não só, mas sobretudo – pelas lutas identitárias, que ganham espaço na “Nova República”.

As noites de isolamento social com Teresa Cristina

A metodologia adotada para desenvolver brevemente os argumentos desse artigo é aquela sugerida por Latour em seu trabalho citado acima: é preciso seguir os atores, que formam o que entendemos por social e que podem nos

revelar o que a existência coletiva se tornou em suas mãos, quais associações que se viram forçados a estabelecer. Inclusive porque, segundo Latour, a teoria do ator-rede – ou ANT – surge no contexto em que há a necessidade em “vincular a teoria social a estudos de tecnologia”. Supor a existência de redes nos faz trabalhar com a ideia de que há vários fios que se conectam num processo contínuo de associações – e não uma unidade. Essas associações são múltiplas e heterogêneas, e são feitas por esses atores os quais nos propomos a observar.

Em consonância com a proposta de Latour de repensar o social está a forma como Tim Ingold (2015) entende a Cultura, como uma troca criativa e não como uma reflexão. A troca implica correspondência entre criadores, que vão e vêm, que envolvem colaboração e cujos processos não precisam ser ocultados. Perceber esses meandros da cultura em consonância com uma nova ideia do social e de como pesquisar seus atores representa, para Eduardo De La Fuente, uma perspectiva “textural” para a sociologia contemporânea. Dentro dessa perspectiva, as influências mútuas entre atores e contexto devem ser valorizadas para que percebamos o aspecto de entrelaçamento da realidade empírica: “Para o texturalista, o mundo consiste em fios entrelaçados; e cada fio é tão vital para a estrutura geral que, ao puxar um para fora, como se faria quando há um fio solto em uma roupa, corre-se o risco de desfazer todo o tecido” (DE LA FUENTE, 2019, p. 480).

O reinado de Teresa Cristina na quarentena se deve, portanto, a inúmeros motivos. Seja pela sua insistência no projeto, pelo seu carisma ou pela autenticidade de sua figura – características estas que, listadas repetidamente pela crítica e pelos frequentadores de sua transmissão diária, se traduzem em imagens nos encontros diários. Vou citar alguns desses encontros, mas não haverá espaço nesse breve artigo para desenvolver uma análise detalhada sobre cada um, nem sobre todas as questões sociais e sociológicas que eles permeiam.

Os momentos que mais “viralizaram” foram aqueles em que personalidades famosas da música e da política brasileira entraram na *live* sem que o encontro estivesse previamente combinado. Como quando Caetano Veloso entrou pela primeira vez, no dia 09/05/2020, numa noite de homenagem à cantora mineira de samba Clara Nunes. Caetano é ativo no aplicativo *Instagram*

devido às atualizações feitas com os vídeos gravados por sua esposa e empresária, Paula Lavigne. Ela passou meses tentando convencê-lo a fazer sua própria *live*, “engajando” seus seguidores e fãs na campanha. Antes de Caetano anunciar sua apresentação – pelo aplicativo *Globoplay* e não pelo *Instagram*, no dia de seu aniversário (07/08) –, ele entrou na *live* de Teresa como público. Quando alguém entra em uma transmissão, é possível ter a participação solicitada. Quando o chamado é aceito, a pessoa passa a dividir a tela com o “anfitrião”, deixando abertos câmera e microfone.

Caetano Veloso estava vestido de pijama, deitado em sua cama ao lado da esposa. Conversou com Teresa, dizendo que já estava assistindo a *live*, e ela pediu que ele a olhasse enquanto ela cantava “Alvorada”, canção de Cartola.

Depois que uma *live* acaba, é possível ver seu registro em vídeo, porém não é possível mais ler os comentários feitos pelos espectadores na hora. Mas quando um convidado de prestígio entra, o fluxo de comentários aumenta muito e, no dia seguinte, o evento é noticiado pela imprensa. Em alguma medida, aconteceu o mesmo quando artistas de renome na MPB foram homenageados e suas participações eram certas: como aconteceu com Djavan, Marisa Monte e Marina Lima, por exemplo. Tais eventos ganham essa proporção de divulgação porque a música popular brasileira, especificamente a que ficou conhecida como MPB na década de 1960, consolidou uma geração de artistas como “intelectuais da cultura” (NAVES, 2010); e porque, segundo Antônio Cândido, houve um “triumfo avassalador da música popular no nos anos 1960” (1989 *apud* VIANNA, 2010). O desdobramento dessa força adquirida pela música popular e seus desdobramentos no cenário contemporâneo é que esses mesmos nomes, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, continuam a ter uma influência não apenas sobre a interpretação do Brasil atual, mas também na consagração dos artistas da nova geração, como já argumentou Gatti (2018). Ou seja, eles têm ainda o poder de legitimar o que é autêntico e popular, sempre com um selo do bom gosto. O rapper cearense Don L cunhou a expressão irônica para caracterizar tais relações na canção “Eu não te amo”, que é a “sauna hype do Caetano”.

No dia da homenagem prestada por Teresa Cristina a Marina Lima, cantora que se tornou ícone da geração da música popular na década de 1980 ao

gravar suas parcerias com seu irmão poeta e filósofo, membro da Academia Brasileira de Letras, Antônio Cícero, aconteceu como descreverei aqui. Marina estava preparada em seu cenário, munida de seu violão e também de um microfone, dentro de uma sala isolada. Mas não foi sua participação especificamente que me chamou atenção nesse dia, mas sim a de outra figura pública que participa inúmeras vezes das *lives* de Teresa, a cantora Preta Gil. Preta é filha de Gilberto Gil e Sandra Gadelha (prima da primeira esposa de Caetano Veloso, Dedé Gadelha), sua música está mais ligada ao universo *pop* e a ritmos ditos periféricos e sua trajetória passa também pela produção cultural. Neste dia, ela contou de sua relação com empresa Dueto²³, responsável por inúmeros shows e festivais internacionais desde a década de 1980, como o *Free Jazz Festival* e o *Carlton Arts*, além de já ter gerenciado as carreiras tanto de Marina Lima, como de Djavan. Preta contou também como tem parentesco com Marina Lima em sua árvore genealógica através de sua mãe. Assim como, obviamente, é prima primeira do filho mais velho de Caetano, Moreno Veloso. Nesse momento, além de Teresa fazer piada com o fato de Preta ser “prima de todo mundo”, os comentários dos espectadores também seguiam o humor e diziam: “também sou primo da Preta”. Vanessa Gatti, em seu trabalho citado acima, demonstra que essa nova geração musical é também formada por filiações sanguíneas e de compadrios – e não foi apenas a de Preta Gil que apareceu na *live* de Teresa Cristina, mas também, por exemplo, Maria Luiza Jobim.

Teresa Cristina não é parte das linhagens hereditárias da música popular brasileira, sua origem familiar e social, como demonstrado, é outra. No entanto, ela vivencia de muito perto, ora participando, ora não (talvez o episódio dos patrocínios seja um índice do limite dessa participação), do mecanismo de consagração via a “certificação” – da carreira, do *status*, da qualidade – por um medalhão. Além de ter participado de um projeto junto a Moreno Veloso ainda no início da carreira e, mais recentemente, quando já era um nome consolidado no cenário nacional, saiu em turnê com Caetano Veloso dentro e fora do país, e frequenta sua casa. Com a repercussão que suas *lives* alcançaram, agora também ela, ao chamar um artista menos conhecido para suas transmissões,

23. Fundada pela baiana Monique Gardenberg, que é também economista, cineasta e diretora teatral.

chancela a nova produção musical²⁴.

A *live* de Teresa pode ser vista também como espaço de generosidade ou de recepção. Por exemplo, quando ela convidou Bebel Gilberto para mediar a homenagem ao dia em que João Gilberto faria 90 anos, e ouviu suas histórias de família – que são, também, a história da música popular brasileira, pois Bebel é filha de Miúcha, cantora e irmã de Chico Buarque. Ou no dia em que Ava Rocha pediu e conseguiu que Teresa dedicasse uma noite ao cinema nacional, no qual Ava não apenas lembrou a trajetória de seu pai, o cineasta Glauber Rocha, mas abriu espaço para novos diretores de cinema, como Affonso Uchôa²⁵, que entrou para ler o manifesto de diretores repudiando a atual política nacional para o cinema brasileiro.

Um outro episódio digno de nota e que exemplifica como as redes sociais têm desenhado o espaço público foi a noite dedicada às “parcerias”, no dia 29/08, em que Teresa Cristina “recebeu” representantes de três partidos políticos para cantar com ela, Eduardo Paes, do DEM, Tarcísio Mota, do PSOL, e Benedita da Silva, do PT. Tanto Paes, quanto Benedita, eram candidatos à prefeitura da cidade do Rio de Janeiro nas eleições de 2020. E Paes, que foi prefeito da cidade por dois mandatos consecutivos (2009-2017) e situa-se num espectro político da direita, destoa tanto das crenças políticas e sociais declaradas por Teresa, quanto de seu círculo de amizade. E também diverge de outros convidados políticos que já apareceram em sua *live*, como o ex-candidato à presidência pelo PT Fernando Haddad e o símbolo máximo da influência que as transmissões da artista adquiriram, o ex-presidente Lula.

Eduardo Paes pode ser considerado representante do que se chama hoje de “velha política”: flerta com o estereótipo do “malandro carioca”, se apresenta

24. O tema foi assunto de um vídeo publicado pela revista *TPM* com a compositora Marina Melo. No *post* de divulgação, a revista escreveu: “Dar uma palinha on-line olho no olho com a musa das *lives* foi o sonho pandêmico de muita gente. Em agosto, o sonho virou realidade para a cantora e compositora paulistana Marina Melo (@marinamelomelo), que foi parar no web-rolê mais disputado da internet depois de uma mobilização virtual”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CF-cPoNjIby/>. Acesso: 20 de dez. 2020.

25. Cineasta mineiro que dirigiu, dentre outros filmes, os premiados “Vizinhança do Tigre” e “Arábia”, este em parceria com João Dumans.

como uma figura moderada, bom de conversa, que aprecia a cultura, a boemia, o discurso falado e a cortesia. Ele entrou na *live* assim que começou, enviou vários comentários no bate-papo – que geraram muitas piadas e risadas da parte de Teresa, de seus opositores políticos, dos espectadores e dos outros convidados. A maioria dos comentários mencionavam uma “frente ampla contra o fascismo”, já que, mesmo que pertencendo a espectros políticos diferentes, os candidatos ali presentes, todos, se posicionam contra o atual presidente. O tom político da *live* foi ainda acentuado pela abertura de Jonathan Ferr, que comentou de uma marcha que ocorreria em Washington, nos Estados Unidos, relembrando aquela convocada por Marthin Luther King em 1963, no qual ele fez seu histórico discurso. Ferr, inclusive, tocou o piano sobre o som do discurso.

Eduardo Paes, quando entrou “ao vivo”, fez uma defesa sobre a importância de se (re)instituir o campo democrático no Brasil e cantou uma parceria do sambista Nelson Cavaquinho com Guilherme DeBrito (“Quando eu me chamar saudade”). Depois, ele lembrou um samba-enredo da Vila Isabel, exaltando o carnaval – inclusive enquanto atividade econômica importante para a cidade, já que no dia Teresa empreendia uma campanha de ajuda aos trabalhadores do carnaval –, o que demarca definitivamente sua diferença com os governantes naquele momento. Ao fim, ele chama Teresa de “princesa do Rio de Janeiro” e ainda pergunta se ela havia votado nele na última eleição (sabendo que a resposta era sim, para o segundo turno).

Em seguida a Paes, entrou Tarcísio Mota, da oposição. Incrédulo com a participação de Paes, Tarcísio entrou na *live* um tanto indignado de ver seu opositor político ganhando espaço justo junto a Teresa Cristina. Ao que a cantora se explica e retoma novamente o tema musical e o da crise do carnaval. Tarcísio explica a situação financeira do estado e do acesso ao auxílio emergencial que seria pago pelo governo estadual, via Lei Aldir Blanc²⁶, que é uma forma de ajuda a desempregados da cultura. Quanto a fazer oposição aos então governantes, municipal e federal, Tarcísio disponibiliza-se ao diálogo com Paes. No entanto, frisou que apenas se uniria a ele para combater o bolsonarismo,

26. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública, na qual o governo federal repassou o dinheiro a ser gerido pelos poderes executivos locais.

na tal “frente ampla”, mas que cobraria que seu partido não faria aliança com o atual governo. E então Tarcísio canta uma canção de Gonzaguinha chamada “Recado”: “E se tentar me tolher é igual / Ao fulano de tal que taí / Se é pra ir vamos juntos / Se não é já não tô nem aqui”.

Por fim, entra Benedita da Silva, que já havia participado de uma live feita por Teresa Cristina em homenagem a seu marido, o ator Antônio Pitanga. Teresa diz a Benedita que tem muito orgulho dela, enquanto mulher, negra e política. O clima segue mais ameno com Benedita, que canta um samba de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, “Poder da criação”.

São notáveis, portanto, os encontros virtuais promovidos entre música e política na live oferecida pela cantora. Em que pesem as disputas do “novo espaço público” nas redes sociais, as *lives* de Teresa parecem tanto fazer uma ligação com a tradição de encontros que caracterizaram a cultura brasileira até os fins do século xx, quanto organizar esse espaço de forma que ele continue a ter todas as características que lhe são próprias atualmente, como a centralidade de sua figura e o engajamento político que ela passa a amplificar. Teresa parece reviver, no formato da internet 2.0, os encontros descritos, por exemplo, por Hermano Vianna (2010) em “Mistério do samba”, quando o autor pesquisou o que aconteceu entre o momento em que o samba era alvo de repressões policiais e descaso pela elite e aquele em que ele passa a ser acolhido como símbolo da identidade nacional. O encontro entre os intelectuais Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre e os músicos populares Pixinguinha, Donga e João da Baiana é o descrito por Vianna como alegoria da consolidação do samba como gênero tipicamente brasileiro, que o faz cunhar a ideia de “mediadores transculturais”, por envolver ainda outras figuras.

Mesmo em fins da década de 1970, ainda sob a ditadura militar, em que o Estado impedia a organização de lutas antirracistas, desmascarar a ideia de “democracia racial” foi uma das pautas da resistência negra, que se deu de forma mais prolífica no terreno cultural do que no político – sobretudo devido à repressão. Como nota Guimarães:

Nesse jogo de repressão e incentivo, a “cultura negra” e as “origens africanas” passarão a ser as bases para a construção de um discurso alternativo ao

marketing governamental. Em face do “sincrético” e “mestiço” procurar-se-á construir o “negro” e a “pureza cultural” [...] De fato, o patrocínio à “cultura afro-brasileira” gerou, e não apenas na Bahia, mas também no Rio de Janeiro, uma espécie de renascimento cultural que em muito beneficiou a jovem militância negra em formação (GUIMARÃES, 2001, p. 157)

Tentei demonstrar até aqui que as *lives* de Teresa Cristina parecem ser um espaço na qual os dois momentos históricos, aqueles apontados por Francisco Bosco, ainda convivem e se misturam, apesar do atual cenário de ataque e desmonte de toda política institucional federal de promoção da cultura. Mesmo antes de ser eleito e fechar o Ministério da Cultura, o atual presidente em exercício discursava e prometia acabar com políticas públicas afirmativas, que só foram criadas na “Nova República”, já no governo Fernando Henrique Cardoso, na década de 1990, como reparação histórica à escravidão. Não por coincidência, podemos apreender em estudos como o de Domingues (2019) que quem votou no atual presidente pode ser mapeado por raça e classe – e ele obteve melhores resultados nas cidades mais ricas e mais brancas.

Considerações Finais

Teresa Cristina tem declarado em suas entrevistas que se adaptou ao formato das *lives*, mas que, obviamente, sente falta do palco e da troca corporal com o público. Público esse que criou um fã clube, agitou *hashtags* e que, por carinho à sua figura, envia cerveja e petiscos para suas noites em frente ao celular cantando, já que ela só teve dois patrocínios até o momento em que analiso nesse artigo. A participação ativa do público replica no espaço virtual a busca por experiências, busca por um estilo, “comunidades de sentido, de vivências plurais e de cenas”²⁷ que pode ser apreendido na busca por consumo musical nas cidades urbanas, agora impedidas pela pandemia.

Nas *lives* de Teresa Cristina, o que vivenciamos é uma experiência em

27. Cito aqui expressões utilizadas por Paula Guerra em seu estudo sobre “abordagem dos consumos, das relações, das apropriações e das fruições em face da música e correlatas atividades culturais e lúdicas em contexto urbano”, pesquisando espaços de música e festivais em Portugal (GUERRA, 2018, p.375).

que vemos ainda reflexos desse momento em que a cultura foi o meio no qual a sociedade brasileira melhor desenvolveu ideais de uma nação moderna e independente (à sua maneira), mas atravessada por todas as características que apontam para essa virada definitiva para a cultura política enquanto “farol”. Ali, exalta-se o samba, a canção popular, a “canção crítica”²⁸, a canção contemporânea²⁹, seus criadores, suas formas, conteúdos e as transformações por que passam, tendo o encontro entre a cantora e personalidades artísticas e políticas diversas como ponto fundamental, nos quais as pautas políticas são as verdadeiras guias do roteiro que se desenrola.

Os meios e mediações inclusos nos episódios das “*lives* da TT” são fundamentais para compreensão de um contexto histórico específico, em que não apenas vivemos a consolidação e os impactos sociais de um novo espaço público que emergiu nas últimas décadas, mas também para analisar as novas “reagregações do social” face a uma pandemia que nos coloca em isolamento.

A circulação de artistas e público da música popular na *live* de Teresa Cristina marca também um ano em que perdemos muitos dos artistas que fizeram parte do panteão da música, como Aldir Blanc, Riachão, Moraes Moreira e Sérgio Ricardo. Nenhum deles recebeu nenhum tipo de menção ou homenagem oficial do Estado brasileiro, apesar de suas imensas contribuições artísticas e estéticas para o país. Ao analisar a institucionalidade da Cultura na Nova República, ou seja, no período de redemocratização após a ditadura militar de 1964, é possível perceber como a área e suas sucessivas

28. Conceito cunhado por Santuza Naves para referenciar um determinado repertório composto entre o final dos anos de 1950 e ao longo dos 1960, em que “a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais [...] Os compositores populares [...] passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’ (NAVES, 2010, p. 19). Para a autora, o compositor passou a atuar como crítico tanto no processo de composição, como em suas performances.

29. Esta pode ser entendida tanto como a ideia de “canção expandida” (MATHIAS, 2018), quanto a canção que rompe com o formato e o conteúdo da “canção crítica”, que surge, sobretudo, com o rap e a emergência das vozes das periferias, que pode tanto priorizar a fala ou aprofundar os aspectos da “música de montagem” (termo de Sérgio Molina).

tentativas de implementação e desmonte é marcada por excepcionalidades. A cultura enquanto política de estado no Brasil é tão jovem quanto a nossa história democrática (FERRON; ARRUDA, 2019; BOTELHO, 2001; CALABRE, 2014).

Teresa Cristina certamente ganhou dimensão nacional com sua *live* devido a seu talento, mas também porque transformou seu perfil no *Instagram* em um local de encontros virtuais que atrai tanto outros artistas – famosos, independentes, anônimos e, especialmente, artistas negros –, mas também políticos e intelectuais, retomando (ou reforçando) uma dinâmica que foi fundamental para a fundação da cultura moderna brasileira: a cultura do encontro. E ao cantar a história do samba e da MPB, reforça informação e formação sobre a história da cultura brasileira para seu público. Assim, apesar de não ser a artista com maior número de seguidores nas redes sociais ou nem aquela cuja atuação musical abocanha as maiores fatias de vendas e lucros dentro da indústria fonográfica atual, foi a ela a quem foi atribuído o título de “Rainha das *lives*”.

Teresa Cristina encontrou uma forma excepcional para lidar com os dias de agrura que a pandemia de coronavírus trouxe para o meio artístico. Mas fora do mundo das *lives* há uma série de trabalhadores, formais e informais, desamparados, sem perspectiva e precisando inventar novas formas de gerar renda. Não é difícil ver, por exemplo, vaquinhas virtuais para ajudar e visibilizar o trabalho dos técnicos de som, de luz, de palco, maquiadores, figurinistas, cenógrafos etc. – pois a lista de pessoas necessárias para a arte acontecer é enorme.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen Livros, 2019.

BEIGUELMAN, Giselle. Minha casa, meu cenário: A intimidade doméstica ganha espaço inédito na tevê e na internet. **Revista Piauí**. Ed. 165, pp. 48-49, Junho, 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/minha-casa-meu-cenario/>.

BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão?** Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. **São Paulo Perspec.** v.15, n.2, p.73-83. São Paulo abr./jun. 2001.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 137-156, jun. 2014.

CESARINO, Letícia. How social media affords populist politics: remarks on liminality based on the Brazilian case. **Trabalho em linguística aplicada**. vol.59, no.1, p. 404-427, 2020.

DE LA FUENTE, Eduardo. TANTO... QUANTO: sobre a necessidade de uma Sociologia textural da arte. **Caderno CRH**, Salvador, v. 32, n. 87, p. 475-490, Set./Dez. 2019.

DOMINGUES, Petrônio. Democracia e autoritarismo: entre o racismo e o antirracismo. In: ABRANCHES, Sérgio *et al.* **Democracia em risco?: 22 ensaios sobre o Brasil hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 98-115.

FERRON, F. M.; ARRUDA, M. A. do N. Cultura e política: a criação do Ministério da Cultura na redemocratização do Brasil. **Tempo Social**, 31(1), 173-193. 2019

GATTI, Vanessa Villas Bôas. **Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB**. São Paulo: Alameda, 2018.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10ª ed – Petrópolis: Vozes, 2002.

GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v.08.02, p. 375-400, mai.-ago., 2018.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos CEBRAP**. Nº 61, p. 147-162. Nov. 2001.

_____. A democracia racial revisitada. **Afro-Ásia**, 60, p. 9-44. 2019.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes. 2015.

LACERDA, Marcos. Governança na pandemia: a ciência como regulação moral e os problemas da biopolítica. **Simbiótica**, Especial, vol.7, n.1, p. 69-86. Jun., 2020.

LAGO, Miguel. Derrubem as estátuas: Quem reclama da “cultura do cancelamento” está cego para a cultura do outro. **Revista Piauí**. Ed. 168, p. 28-31. Set., 2020.

LATOURETTE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**.

Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

MARCONDES, Renan. **I'm alive ou I'm a live?** N-1 Edições. 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/98>. Acesso: 15 de jan. 2021.

MATHIAS, Pérola. Céu: no tempo da canção expandida. In: LACERDA, Marcos (org.). **Perfis musicais: a canção como música de invenção**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2018.

NAVES, Santuza. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2003.

TOLENTINO, Jia. **Falso Espelho**. São Paulo: Todavia, 2020.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 7ª ed – Rio de Janeiro: Zahar, Ed. UFRJ, 2010.

VICENTE, Eduardo. Samba e Nação: música popular e debate intelectual na década de 1940. **Revista Comunicarte**, v.25, p.39-56. Campinas, Puccamp, 2009.

Recebido: 26/10/2020

Aceito: 19/12/2020

Uma experiência na(da) tradicional: live em tempos de pandemia

*An experience nothing traditional:
live in pandemic times*

Adan Renê Pereira da Silva¹

1. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Docente dos cursos de Pós-Graduação da Faculdade Salesiana Dom Bosco e pesquisador das festas populares amazônicas. Orcid: 0000-0003-2668-5944. **adansilva.1@hotmail.com**

Resumo: O artigo objetiva discutir o contexto da realização da live do Festival de Cirandas de Manacapuru em meio à pandemia de Covid-19, com foco em uma das agremiações, a Ciranda Tradicional. Para tanto, desenvolveu-se estudo etnográfico, com base em meu envolvimento no evento, na condição de convidado-participante do campo. Os dados possibilitam apontar a festa enquanto manifestação artística e de cultura popular da cidade, que permite aos actantes significar suas próprias vidas por meio do evento, subjetiva e identitariamente. As conclusões sinalizam a potência do Festival de Cirandas como parte da experiência dos moradores, dos brincantes e dos trabalhadores e a arte como elemento social de fazer concreto que gera a catarse coletiva em um momento difícil de isolamento, permitindo a ressignificação, ainda que temporária, do vírus que assolou o mundo.

Palavras-chave: Manacapuru; Arte; Festival de Cirandas de Manacapuru; Ciranda Tradicional.

Abstract: The article aims to discuss the context of the live performance of the Mancapuru's Festival of Cirandas amid the Covid-19 pandemic, focusing on

one of the associations, “Ciranda Tradicional”. To this end, an ethnographic study was developed, based on my involvement in the event, as a guest-participant in the field. The data make it possible to point out the party as an artistic and popular cultural expression of the city, which allows the actors to signify their own lives through the making of the event, subjectively and identitively. The conclusions indicate the potency of the Cirandas Festival as part of the experience of the residents, the playful and the workers and art as a social element of making concrete that generates collective catharsis in a difficult moment of isolation, allowing for a new meaning, even if temporary, of the virus that plagued the world.

Keywords: Manacapuru; Art; Manacapuru’s Festival of Cirandas; “Ciranda Tradicional”.

Introdução

O Festival de Cirandas é uma festa que ocorre geralmente no último fim de semana de agosto em Manacapuru, cidade do interior amazonense, integrante da zona metropolitana de Manaus, capital do estado. Congrega três agremiações: a Ciranda Flor Matizada, a Ciranda Tradicional e a Ciranda Guerreiros Mura, em ordem de surgimento.

No Amazonas, como preleciona Nogueira (2008), a ciranda remete a seringueiros negros nordestinos que aqui chegaram na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. No interior do estado, o primeiro destaque cirandeiro foi a cidade de Tefé (a 200 quilômetros de Manacapuru), florescendo especialmente nas escolas públicas. De Tefé, ela se dirigirá a Manacapuru, onde encontrou solo fértil. Dos antigos tablados ao formato “espetacularizado” dos dias atuais (com cenário alegórico, transmissão televisada e local próprio de apresentação, o cirandódromo do Parque do Ingá), o Festival de Cirandas vem se consolidando como o segundo maior festival do Amazonas, ficando atrás apenas do Festival Folclórico de Parintins.

Em 2020, entretanto, a pandemia de Covid-19 mostrou sua força em distanciar e isolar as pessoas. A antiga brincadeira de roda viu-se obrigada a se reinventar. Conforme dados do Governo do Estado do Amazonas (2018), o Festival é o principal evento turístico e cultural do município de Manacapuru,

atrai um público de aproximadamente 50 mil pessoas. O aporte financeiro às cirandas, resgatando a beleza e grandiosidade do festival, supera dois milhões de reais destinados às agremiações, além de, no caso de 2018, R\$ 605 mil para reforma do local das apresentações. Neste viés, o mês de agosto e os antecedentes (maio, junho e julho, em que os ensaios para os dias da disputa já estão em pleno vapor) foram marcados pela intensa tristeza de não realização do evento, dado o vírus que se alastrou pelo mundo, espalhando-se, inclusive, pela “Princesinha do Solimões”, como carinhosamente é conhecida Manacapuru.

Impende destacar que Manacapuru foi um dos municípios amazonenses mais castigados pela Covid-19. Em reportagem do G1 Amazonas, de abril de 2020¹, já era apontado que a cidade ultrapassava as mil mortes, sendo o maior número de casos depois da capital. Além das mortes, mais de 8 mil casos de infecção pelo novo vírus estavam confirmados. Isso transformou Manacapuru em uma das cidades com a maior taxa de incidência e mortalidade pela doença. Em meados de agosto, conforme dados da Fundação de Vigilância em Saúde do Amazonas, esses números incluíam, somente no dia 16 de agosto, mais 140 mortes na “Princesinha do Solimões”. Quaisquer tentativas de um Festival Cirandeiro resultariam frustradas e o único caminho era manter o distanciamento físico e isolamento social, já que o Amazonas chegou a possuir doze dos municípios mais afetados pela Covid-19. Porém, isso não foi, nem é, tarefa fácil.

Em abril de 2020, o prefeito da cidade manifestava-se em *live* e jornais locais acompanhavam o pronunciamento: o chefe do Executivo local pedia para que a população de Manacapuru respeitasse as normas emanadas das autoridades de saúde: “Estamos chegando a números que somados se sobrepõe a estados inteiros em outros locais por pura teimosia, por pura má vontade de algumas pessoas. Manacapuru desponta como uma das cidades com mais números de infectados do Brasil. Se nós obedecêssemos às orientações, não estaríamos passando por isso”².

1. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/05/14/no-interior-do-am-manacapuru-ultrapassa-mil-casos-de-pessoas-infectados-pelo-novo-coronavirus.ghtml>. Acesso: 20 nov. 2020.

2. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/prefeito-alega-teimosia-e-ma-vontade-de-mora->

Como resultado, baixou-se decreto estabelecendo a suspensão dos eventos governamentais, culturais, esportivos, atividades com grupos de idosos, e também o fechamento de cinemas, bibliotecas, bares e restaurantes. Salas de aula permaneceriam fechadas. Além disso, toque de recolher das 20h às 6h. Assim, a autorização das *lives* das cirandas só foi concedida mediante acordo de que todas as normas das autoridades de saúde seriam cumpridas.

Figura 1: Festival de Cirandas de Manacapuru (2015). Ciranda Tradicional abordando o tema da Grécia Antiga.



Fonte: Maria Cilane Souza da Silva (2015).

Voltando ao universo cirandeiro, a imagem acima mostra parte do cenário alegórico montado pelas agremiações em um ano “comum”. No centro, o “cordão de cirandeiros”, com os pares que realizam o bailado da ciranda durante as aproximadamente 2 horas de apresentação de cada agremiação. Flor Matizada, Tradicional e Guerreiros Mura apresentam-se na sexta, sábado e domingo, uma

[dores-e-prorroga-restricoes-em-manacapuru/](#). Acesso: 20 nov. 2020.

por noite e alternando-se: a que se apresenta na sexta em um ano, no próximo ano apresentar-se-á no sábado e, no seguinte, no domingo. A imagem mostra apenas o centro da arena onde elas bailam. O cirandódromo, em formato de anfiteatro, comporta também as torcidas que se dirigem ao local para vibrar pela sua ciranda do coração. Afinal, trata-se de uma competição avaliada por um corpo de jurados e que consagra, a cada ano, uma vitoriosa.

Figura 2: Fotografia aérea do Cirandódromo, mais conhecido como Parque do Ingá. Nas arquibancadas alocam-se os torcedores. No centro da imagem, o símbolo da Ciranda Flor Matizada.



Fonte: Guia de Manacapuru (2018).

Seguindo a solução encontrada por outras festas e *shows*, as cirandas optaram, então, pelo formato da *live* para não deixar “passar em branco” o Festival que ocorreria em 2020, mantendo a segurança dos amantes da cultura manacapuruense em seus lares. Inicialmente programada para o dia 28 de agosto

de 2020, no fim de semana em que ocorreria a festa, a *live* foi adiada para o domingo, dia 29, devido à chuva torrencial que caiu sobre a cidade próximo do momento agendado para o evento. Neste formato, as agremiações apresentaram-se consecutivamente: Flor Matizada, Guerreiros Mura e Tradicional bailaram nesta ordem, a partir das 20h, entre “idas e vindas” da *internet*, a qual não possui muita qualidade na cidade. O evento foi transmitido pelas “páginas oficiais” das agremiações nas redes sociais e encontra-se disponível para quem desejar assistir e conhecer mais a cultura cirandeira.

É difícil falar do real alcance da *live*, pelo fato dela ter sido transmitida “divididamente” nas redes sociais das cirandas. No *Instagram* da Ciranda Tradicional, a transmissão teve quase 800 visualizações, enquanto pelo *Facebook*, a quantidade chegou a 4,7 mil. Os comentários, em geral, eram laudatórios à iniciativa e ao apresentado. O tom de rivalidade foi inevitável, sendo notado em observações como “a melhor *live*”, ou nos elogios aos itens, tidos como “os melhores” da noite: “isso que é bailado”, “pra mim foi a melhor das 3”, “linda indumentária”, “energia incrível” foram alguns registros dos espectadores pelo *Facebook*. As saudades eram patentes: lembro que, no dia do ensaio geral (último ensaio antes do evento), o público chegou a invadir o Parque do Ingá, o que houvera sido proibido. No dia da transmissão, com o apoio do poder público municipal, a fiscalização impediu que houvesse repetição do fato.

Isto posto, o presente artigo, atendendo ao chamado deste dossiê, objetiva apresentar como a arte manacapuruense “sobreviveu” à pandemia, apresentando-se no cenário da Covid-19. Metodologicamente, optou-se pelo recorte etnográfico, com aproximação de Geertz (1989), no sentido de uma “descrição densa” do texto aqui esboçado sobre a *live*.

Entende-se ser o método etnográfico capaz de pensar a complexidade de fenômenos, ao significar aspectos importantes: como os atos são produzidos, percebidos e interpretados e sem os quais sequer existiriam (GEERTZ, 1989). Neste sentido, minha inserção no campo da pesquisa foi como convidado de uma das cirandas, a Ciranda Tradicional, por uma das organizadoras, Raphaely Vasconcelos, que já conhecia meu trabalho enquanto pesquisador da cultura popular amazonense. Aliás, em meio a toda a abrangência que a realidade

amazônica propicia, opto pela etnografia para melhor tentar “traduzir culturalmente” a experiência. Por ser esta a agremiação que me convidou e na qual consegui acompanhar todo o trajeto de realização do evento, é sobre ela, unicamente, que me debruçarei neste texto (devido à pandemia, não podíamos adentrar o espaço enquanto a outra ciranda estava em cena, para não gerar aglomeração). Para realizar o intento da pesquisa, escolhi trabalhar em dois momentos: na próxima seção, apresento o universo cirandeiro e, na segunda, enfatizo a experiência da *live* da ciranda Tradicional.

Bailando cirandas em Manacapuru: cores, gingados e festa

O registro do fenômeno das cirandas no universo amazônico remete à década de 1920. Nogueira (2008) evoca a escrita de Mário Andrade de 1927, durante viagem do folclorista pelo Solimões, para localizar no tempo o encontro com a ciranda. Andrade se deparou com personagens do imaginário local, batizando a manifestação de “Ciranda Amazônica” e identificando-a como a junção de várias danças e cordões de bichos.

Mário de Andrade (1976) observa uma base comum nos eventos festivos por ele presenciados: o eixo morte-ressurreição. As “danças dramáticas”³ estudadas pelo autor orbitam em torno dessa temática central. No auto do boi-bumbá, por exemplo, o boi morre e ressuscita, na ciranda, tem-se a morte e ressurreição do pássaro carão.

Este elemento “animalesco” é percebido por Braga (2019) como algo frequente entre as festas na Amazônia: a celebração em torno de bichos. Aqui, o bestiário adquire o contorno de seres “encantados”, parte homem e parte animal, animais imaginários associados a superstições e folclore. Encantados provenientes do fundo das águas ou das matas, que podem ser tanto o personagem principal (o boto, o boi, o pássaro, por exemplo) ou outros bichos que

3. “[...] as danças dramáticas se dividem em duas categorias bem distintas: o cortejo, caracterizado coreograficamente por peças que permitem a locomoção dos dançadores, em geral chamadas de “cantigas”; e a parte propriamente dramática em geral chamada de “embaixada”, caracterizada pela representação mais ou menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena física, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja” (ANDRADE, 1982, p. 57).

contracenam com aquele, como o Mapinguari, o Anhangá, a Matinta-Perera, o Juma, etc.

Na ciranda de Manacapuru, o carão se transformou no que se denomina “personagem típico” do folguedo. Junto a outras figuras como a Constância, seu Manelinho, Pai Honorato, Cupido, Mãe Benta e Galo Bonito, esses elementos evidenciam a ligação com a Ciranda de Tefé. De maneira geral, nota-se o roteiro Europa-África-Nordeste-Tefé-Manacapuru, o qual traça caminhos inusitados na formação de uma ciranda manacapuruense.

O elo com a Europa é explicado pelo folclorista Câmara Cascudo (1988). Ele entende a dança de roda como parte do mundo português, onde é dança de adulto. A origem portuguesa é percebida por Cascudo nas letras e danças que compõem as canções. A inspiração nas quadrilhas de rodas também é patente. Aqui no Brasil, a característica seria de ser uma dança infantil. A ciranda adentra o território brasileiro durante a colonização brasileira no Nordeste, com tons africanos, com destaque para Pernambuco. Conta-se que as mulheres esperavam a volta dos maridos do mar, cantando e dançando o ritmo.

Vale ressaltar as “limitações” dos dois estudiosos, os quais acabaram construindo uma espécie de “mito de origem” para as cirandas, perpetuando uma imagem idealizada no senso comum. Callender (2013) ressalta, em seu estudo, que Câmara Cascudo provavelmente sequer teve contato com a ciranda de adultos (por isso insistiu que era uma dança infantil), mesmo indo mais de uma vez a Pernambuco. Há, para a autora, uma lacuna nos estudos da ciranda. Outras limitações podem ser também atribuídas também a Mário de Andrade, que talvez tenha confundido a ciranda de adultos com o coco, outra manifestação bastante comum. Neste sentido, é sempre útil lembrar que as cirandas são um fenômeno cultural dinâmico que ganham especificidades dependendo da localidade por onde passeiam e das pessoas que as fazem.

Os nordestinos introduzem a ciranda no Amazonas. Homens e mulheres vieram para a região em busca do sonho da prosperidade supostamente proporcionado pelo ciclo áureo da borracha. Embrenhando-se nas matas durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX e, posteriormente, durante a Segunda Guerra Mundial, esses homens e mulheres trazem

na bagagem uma expressiva riqueza cultural, a qual influenciará os dois maiores festivais folclóricos do Amazonas: para Parintins, levarão o bumba meu boi, que se tornará boi-bumbá. Em Manacapuru, o folguedo nordestino será a ciranda (NOGUEIRA, 2008; SILVA, CASTRO, 2018). Tudo isto com muito sangue afrodiaspórico.

Entretanto, antes de chegarem em solo manacapuruense, as cirandas adquirem robustez em outra cidade do Amazonas, Tefé. No fim do século XIX, chegou naquela cidade um homem negro pernambucano chamado Antônio Felício. Junto do professor Isidoro Gonçalves, eles montaram, em pleno Médio Solimões, uma ciranda pela primeira vez. Coube ao professor José Silvestre, filho de Isidoro Gonçalves, que morava em Tefé, levar a dança para a capital amazonense, organizando a Ciranda do Colégio Estadual Sólon de Lucena. A ciranda apresentou-se, pela primeira vez em Manaus, no Festival Folclórico do Amazonas, na “Bola da SUFRAMA” (SILVA, 2014).

A chegada em Manacapuru é explicada em detalhes por Nogueira (2008, p. 125):

Em São Paulo e Rio de Janeiro, a dança ocorria mais entre as crianças, mas em Tefé contagiou os adolescentes e fez o município ganhar notoriedade como “terra dos cirandeiros” entre as localidades da calha do Solimões. Em Manaus, os primeiros grupos foram montados na década de 1960, motivados pelo Festival Folclórico do Amazonas promovido pelo diário *O Jornal* da família Archer Pinto. Nos anos 1980, a dança instalou-se na cidade de Manacapuru por intermédio do professor José Silvestre do Nascimento e Souza e da professora Maria do Perpétuo Socorro de Oliveira, convidados do então prefeito Pedro Rates em função da referência de cirandeiros que obtiveram em Tefé e em Manaus. Os primeiros grupos foram criados na Escola Nossa Senhora de Nazaré, mas logo outras fundaram os seus e passaram a disputar um festival, organizado pelos professores, que sempre ocorria no aniversário da cidade, em 16 de julho. As cirandas Flor Matizada (Escola Nossa Senhora de Nazaré), Guerreiros Mura (Escola José Mota) e Tradicional (Escola José Seffair) conquistaram a simpatia de grupos de

torcedores de toda a cidade que, durante o Festival, rivalizavam-se.

O autor ainda destaca que é em 1997 que a ciranda sai do universo escolar e passa a ser patrocinada pela Prefeitura, sendo este o primeiro ano em que acontece o Festival de Cirandas de Manacapuru. Isto causa alterações na forma de se apresentar, englobando agora os bairros em que as cirandas se localizam: Centro (Flor Matizada), Terra Preta (Tradicional) e Liberdade (Guerreiros Mura). Na opinião de Nogueira (2008), o ano de 1997 é um “divisor de águas” entre a Ciranda de Manacapuru e a de Tefé. Entre os argumentos estão o ganho de um conjunto de danças não mais limitado a rodas, o desenvolvimento de encenações, brincantes que não apenas no cordão principal, o uso de alegorias e o necessário tema a ser apresentado e desenvolvido no Parque do Ingá. 1997 é considerado, assim, o ano da primeira disputa oficial, no antigo Campo do Riachuelo. A Ciranda Flor Matizada foi a primeira campeã.

Acerca dos nomes e símbolos de cada ciranda, Silva e Castro (2018) explicam: “Flor Matizada” é o mesmo que “Manacapuru” em tupi – por isso o símbolo da agremiação ser uma flor lilás e branca, as mesmas cores da flor que nomeia a cidade. Já “Tradicional” é oriundo do centenário festejo que ocorre no bairro da Terra Preta em homenagem a Santo Antônio. O símbolo é uma coroa, em referência ao apelido de Manacapuru, “Princesa do Solimões”, fazendo a ciranda cantar-se como “Majestosa”. Daí a escolha das cores: vermelho, branco e dourado. Por fim, “Guerreiros Mura” faz menção à etnia que originalmente fundou a cidade e à exaltação a uma suposta índole beligerante. É também chamada de “Ciranda do Chaparral”, devido ao modo como se nomeia pejorativamente o bairro da Liberdade. A Guerreiros Mura possui uma cirandada (nome dado ao ritmo que embala a festa) em que se denomina “pitiú”, o que faz menção ao cheiro peculiar dos peixes, já que a Liberdade abriga uma grande feira da cidade. As cores da agremiação são o vermelho, azul e branco e o símbolo é o busto de um índio mura.

Figura 3: Fotografia da rotatória que dá acesso à via principal da cidade de Manacapuru.



Fonte: Hiel Levy (2019).

Na imagem acima, podem ser vistos casais de cirandeiros vestidos com as cores representativas de cada ciranda. A “Terra de Ciranda”, Manacapuru, logra ser compreendida historicamente por meio da simbologia de cada ciranda também. No canto esquerdo está o busto do índio mura (da Ciranda Guerreiros Mura), bem no centro da imagem, no meio dos casais de lilás e branco, a flor com o beija-flor da Flor Matizada e, no canto direito, a coroa da Majestosa, em alusão ao epíteto da cidade.

Mas, existem igualmente os apelidos “pouco amigáveis”, alguns dos quais, já narrados. Tais apelidos advêm de outra marca do Festival de Cirandas, a rivalidade. No fim, todas querem ganhar e isso é importante para compreender como as agremiações se organizaram e desenvolveram o regulamento que rege o Festival. A Ciranda Flor Matizada é vista pelas rivais como uma ciranda

“de elite”, a “prima rica”. De fato, entendo como uma marca da ciranda lilás e branco um investimento alegórico e um esmero em fazer uma apresentação tecnicamente impecável, chegando mesmo a ser tetracampeã em 2018. Mesmo perdendo em 2019 para a Tradicional, manteve-se em segundo lugar.

A Ciranda Guerreiros Mura é a mais campeã do Festival de Cirandas. Por ser originária de um bairro considerado pobre, recebe das rivais os apelidos de “Ciranda do Chaparral” e “pitiús”. Penso que a agremiação “politizou” os termos, ao torná-los categorias identitárias e de “orgulho”, auto intitulado-se “Ciranda do Povão” e cantando os apelidos que recebe das rivais.

A Ciranda Tradicional, por sua vez, é apelidada de “Fundo de Quintal”. Isso se deve, a meu ver, a dois fatores. O primeiro, à localização da quadra: fica “escondida” no Bairro da Terra Preta, tendo-se que empurrar as alegorias para chegarem ao local de apresentação. É tocante ver o empenho dos trabalhadores que operam no traslado, posto que as alegorias não são pequenas. O segundo tende ao histórico de vitórias da vermelho, dourado e branco, apenas cinco, um número pequeno quando comparado às rivais. Não obstante, vale ressaltar que ela é a atual campeã do Festival, vitoriosa em 2019 e levando-se em consideração que 2020 não foi oficialmente uma disputa⁴.

Isto tudo faz do Festival de Cirandas uma manifestação da cultura popular desde seus primeiros registros até os dias atuais. Seguindo o pensamento de Braga (2012), o conceito de cultura popular varia no tempo e no espaço, devendo levar em conta as fronteiras e os segmentos sociais que a fazem. Para o autor, de natureza híbrida ou mestiça, de *bricolage* resultante de inúmeras permutas, nas marcas das culturas populares estão trocas e alternâncias que fazem o erudito virar popular e vice-versa. Como pensado pelo autor, a cultura popular carrega o tom do “entre e fique à vontade: se gostar, permaneça”.

4. A título ilustrativo da intensa rivalidade entre as agremiações, destaco que apesar de não ter havido disputa em 2020 devido à pandemia de Covid-19, uma fanpage chamada “Koisandomemes” fez uma “enquete” para saber qual havia sido a melhor apresentação. Vencendo a Flor Matizada, a agremiação auto intitulou-se campeã em sua página oficial. Em resposta, as outras cirandas intitularam-se campeãs também. No caso da Tradicional, bicampeã. Até o momento, não houve posicionamento oficial da Prefeitura Municipal de Manacapuru.

Além de carregar essas adjetivações, a ciranda carrega a marca do “popular” da cultura: segundo Callender (2013), ela surge como expressão do povo, sendo praticada por trabalhadores rurais, pescadores de manguezais e de mar, operários e biscateiros. Se essas eram marcas das cirandas pernambucanas, no Amazonas isso não muda substancialmente, como se verá nos diferentes perfis de quem constrói a festa: trabalhadores e trabalhadoras do interior amazonense.

Exposto esse cenário teórico e propedêutico acerca das três cirandas manacapuruenses, passa-se agora à apresentação da *live* da Ciranda Tradicional.

Uma experiência nada tradicional da Ciranda Tradicional: *Nhanderu*

Parte-se, neste artigo, do entendimento da arte na perspectiva de Gombrich (2013), qual seja, aquilo que aparece na concretude do que faz o artista. Ao mesmo tempo, concorda-se com Coli (1995), no sentido de que a arte, em toda a sua força, é um elemento que foge da plena compreensão do racional, mesmo que se explique em algum sentido por ele. Isso permite acompanhar o desenvolvimento da *live* ao narrá-la, mas também me deixa à vontade em visualizar elementos para que somente a emoção decante essa “fuga da plena compreensão do racional”.

Inicialmente, pontua-se que a escolha pela modalidade *live* em muito se apoiou no que já vinha sendo realizado por cantores e outros festivais amazônicos, como o Festival Folclórico de Parintins. Neste diapasão, *lives* tornaram-se modos de captação de patrocinadores, posto que geram muitas visualizações, e um modo de transmissão da arte popular, como foi o caso dos Festivais, incluindo as cirandas. Dessa forma, mantém-se viva não só a esperança de dias melhores, mas também se permite que algum dinheiro seja injetado para que as pessoas possam continuar mantendo fontes de renda, mesmo que em menor quantidade se comparado aos “dias normais”.

A *live* seguiu, na medida do possível, o que se espera de uma apresentação “normal”. Para entender o que isso significa, é preciso focar no regulamento das Cirandas. É por meio dele que os jurados (homens e mulheres que devem ser especialistas nas áreas que julgam, geralmente vindos de Manaus) atribuem

notas para as cirandas, sendo o título de campeã atribuído àquela com o maior somatório geral. Dado o tempo reduzido para as cirandas (as três apresentaram-se seguidamente), a Ciranda Tradicional deu destaque, majoritariamente, aos itens individuais femininos (Constância, Porta-Cores, Princesa Cirandeira e Cirandeira Bela), aos itens do bloco musical (apresentador, cantador de cirandadas e tocata) e, obviamente, à estrela da festa: o cordão de cirandeiros. Levou-se também parte do cenário alegórico para aparição dos itens individuais.

Figura 4: Cordão de Cirandeiros da Ciranda Tradicional, enfatizando os tons dourados da agremiação.



Fonte: Tacy fotografias (2020).

De maneira geral, em termos de regulamento, o Festival de Cirandas de Manacapuru orbita em torno dos seguintes itens⁵: cantador, tocata, cirandada

5. Denomina-se item a cada um dos elementos apresentados para avaliação aos jurados. A ênfase

(letra e música), harmonia, criatividade, tema e desenvolvimento, porta-cores, cirandeira bela, cordão de entrada, cordão de cirandeiros – indumentária, cordão de cirandeiros – coreografia e sincronismo, alegoria e princesa cirandeira. Além desses, há o julgamento do item galera. A diferença é que a galera (as três torcidas do Festival) é “independente”, ou seja, antes da leitura das notas que contam para conhecer a vencedora, as notas dadas pelos jurados às galeras são lidas e a melhor leva um troféu específico para este conjunto.

Assim, a *live* apresentou todos os itens, com exceção, por evidente, da “galera”, que ficou assistindo de casa e do item “cirandada: letra e música”, por não ter havido composição temática. Não foi permitida a entrada de outras pessoas no Parque do Ingá, estando presentes apenas aqueles e aquelas diretamente envolvidos no evento, devidamente credenciados.

Iniciemos nossa narrativa pela escolha temática. Para a *live*, a Tradicional optou pelo tema *Nbanderu*, a concepção de bem e mal, do cirandista (espécie de “carnavalesco” das cirandas) Ailson Amorim, conhecido como “Papão”. Seguindo uma concepção cosmogônica indígena, *Nbanderu* é visto como o universo que criou Tupana, deus do trovão. Com o deus, advêm também bem e mal. Ao descer dos céus, em forma de nuvens, raios e trovões, Tupana depara-se com um gigantesco quartzo verde, a floresta amazônica, iniciando uma rica criação de seres mitológicos e humanos. Na visão do cirandista, o Curupira é a entidade do bem, enquanto Anhangá é o ser do mal⁶.

Neste momento, adentra na arena o apresentador da agremiação, Gabriel Ferreira. Dono de uma voz potente, o rapaz de 22 anos surge alçado por um imenso guindaste!⁷ Durante a corajosa e impactante entrada, ressaltou, em

recai sobre elementos musicais, artísticos e cênico-coreográficos. O modelo de julgamento do Festival de Cirandas é visivelmente influenciado pelo maior Festival do Norte do Brasil, o Festival Folclórico de Parintins, dos bumbás Caprichoso e Garantido.

6. No roteiro ao qual tive acesso não há nenhuma menção a referências bibliográficas ou outras fontes. Infiro que a concepção é da imaginação do cirandista baseado nos conhecimentos que possui dos povos indígenas.

7. A quem se interessar pela *live*, ela está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oqitjBa6OH0>. Acesso: 14 set. 2020.

sua fala, as três décadas de existência da Ciranda Tradicional, o sofrimento a que os amantes da Ciranda estão submetidos pela pandemia de Covid-19 e o pesar por aqueles que partiram vitimados pela doença (incluindo integrantes das cirandas). Destacou também as saudades de ver as bandeiras da TOT (TORCIDA ORGANIZADA DA TRADICIONAL), as quais estariam tremulando naquele momento. Gabriel Ferreira acumula as experiências vividas na cidade de Parintins, local em que viveu boa parte da vida e aprendeu a cultura popular por meio do boi-bumbá Garantido.

Após apresentação do texto de abertura, Gabriel (personificado em Tupana) chama a experiente “tocata” da Ciranda Tradicional e o também experiente cantador, Bruno Souza (representando o “Filho do Trovão”, em alusão à voz grave e afinada). O ritmo da ciranda é feito pelas tocatas das três agremiações. No caso da Tradicional, ela é conhecida como “Tocata de Ouro”, a banda que fornece o suporte melódico da apresentação. Composta pela bateria de Elton “Papa Léguas”, percussão geral de Blu Mascarenha, violão de Lucas Leite, teclado de Edney, cavaco de Candinho Midi, atabaque de Vitinho, *backing vocals* de Geysa Baraúna e Drica Moreno e contrabaixo de Paulo Roberto, o “Zinho”, a tocata redundante em um ritmo convidativo e dançante. Sobre o tema, lecionam Monteiro, Stasi e Saunier (2018, p. 4):

[...] os instrumentos de percussão presentes, de maneira geral, nos grupos de Ciranda de Manacapuru são: o atabaque, as congas, o pandeiro, o surdo de marcação, o ganzá e a bateria. Nesta manifestação musical, o instrumento de percussão que caracteriza o ritmo, sendo também o de presença mais antiga, é o atabaque. Este instrumento, que sempre esteve presente nas rodas de ensaio de Manacapuru, desde o final da década de 1980, é o mesmo tipo de atabaque utilizado nas rodas de samba. Na Ciranda de Manacapuru são utilizados atualmente atabaques mais compridos ou mesmo o “timbal”, também presente na música baiana conhecida como “Timbalada”. A técnica utilizada para se tocar o atabaque na Ciranda de Manacapuru é a mesma técnica que se utiliza para tocar os Djambis.

As cirandadas geralmente fazem leituras do tema proposto pela agremiação para defesa em cada ano. No caso de 2020, como não houve disputa, foram selecionadas cirandadas de outros anos que marcaram a história da Ciranda Tradicional. Uma dessas cirandadas históricas é a da TOT (Torcida Organizada da Tradicional), que fala um pouco sobre como “ser” da Tradicional, como neste trecho: “Alô, galera vermelho, dourado e branco, eu vou te ensinar a cirandar! É só jogar os braços pra lá e pra cá, e deixar o corpo bailar! [...] Pra ser Tradicional, tem que bailar com emoção, se for Tradicional, vem e bate na palma da mão! Bate na palma da mão, cirandeiro com emoção!”.

Após este momento, adentra o cirandódromo o “Cordão de Entrada”. O “Cordão de Entrada” é o item que expressa o tema a ser defendido pela Ciranda, como uma espécie de “Comissão de Frente” das escolas de samba. Os dançarinos que executariam o bailado para a *live*, sob a coordenação de Maico Muniz e Wanderson Silva, infelizmente, tiveram que retornar a Manaus (como dito, a apresentação estava oficialmente prevista para sábado, sendo cancelada pela forte chuva) para trabalhar. Assumiram, então, com muita competência, o dançarino Marcos Amorim de Menezes e Neliane Menezes, “filhos” da Tradicional. Formado em dança pela Universidade do Estado do Amazonas, Marcos e o corpo de dançarinos desenvolveram uma coreografia alusiva à batalha do bem (CURUPIRAS) e o mal (ANHANGÁS) junto do protagonismo feminino de Naiane Menezes.

O esmero coreográfico ao som da cirandada *Wana Djaka* mostrou a força da cultura popular em fazer acontecer o que se entende ser a identidade dos brincantes (SILVA, 2014). Foi emocionante perceber nos dançarinos e nos coreógrafos a “vontade de fazer bonito”, mesmo em meio às adversidades da chuva e do pouco tempo. A saída do “cordão de entrada” foi “emendada” com a entrada do cordão de cirandeiros, ou “cordão principal”. A característica desse ano foi o número reduzido de brincantes, tendo em vista a pandemia. O cordão de entrada contou com apenas vinte pessoas, enquanto o cordão principal - aos cuidados de Bruno Lima (também vice-presidente), Juninho, Itaiana e Jacó - contabilizou somente vinte e quatro pares. No cordão principal, em anos comuns, a Tradicional leva em média 46 pares, podendo-se ter

até 60, consoante Regulamento. O cordão de entrada pode ter, em média, 40 pessoas, sendo que a quantidade varia conforme o tema e o intuito das equipes de criação de cada ciranda.

Do cordão de entrada ao cordão de cirandeiros, todos usavam máscaras (o que não significa que deu para segurar a máscara durante toda a apresentação, já que o ritmo é frenético). Uma “situação surreal” para quem acompanha a festa há muitos anos. O cordão de cirandeiros representava “as cores do festival”. Na concepção temática da ciranda, eram os filhos de Tupana, aqueles e aquelas que “desceram” com a missão de preservar!⁸

O cordão de cirandeiros geralmente é avaliado em dois critérios: a indumentária utilizada e a coreografia e sincronismo, que devem estar presentes em toda a apresentação. As mais de duas horas de desenvolvimento do espetáculo exigem muito dos brincantes: além do preparo físico, não se pode errar. Volta e meia um cirandeiro ou uma cirandeira sai carregado/a da apresentação por esgotamento físico. A cobrança é intensa. A indumentária deve ser bela, aludir ao tema e manter-se “presa” ao corpo dos dançarinos o tempo todo. Quaisquer quedas de materiais podem resultar na perda de pontos, uma vez que os jurados assistem as cirandas de frente, sendo uma de suas atribuições estarem atentos a tudo, afinal, notas menores que dez precisam ser justificadas.

A quarta cirandada, denominada “Arco da fecundação”, é o momento da aparição de um dos itens típicos da ciranda, a Constância. Constância é uma personagem da Ciranda de Tefé, remetendo ao elemento europeu da festa: foi criada para homenagear as debutantes tefeenses, inspirada nas quadrilhas francesas e nas bonitas mulheres que deixavam os rapazes apaixonados. Ela se atualizou na figura da “Cirandeira Bela”, da qual falaremos mais adiante.

Por isso, a moça que deu vida à Constância em 2020, Lauana Bastos, vinha representando a “cirandeira do amor”, maravilhosamente vestida pelo artista Marcelo Dias, em tons de rosa e com o leque que remetia à histórica figura

8. Politicamente, adequada a opção da agremiação em frisar a importância da preservação em um momento em que a Amazônia e o Pantanal estão sendo queimados e enquanto a mídia noticia a perda de, aproximadamente, 70% da fauna mundial, conforme pode ser conferido em: <https://istoe.com.br/mundo-perdeu-quase-70-dos-animais-selvagens-em-50-anos/4>. Acesso: 14 set. 2020.

da cirandeira. Lauana vinha inserida em um bailado próprio que a cortejava, coreografada pelo já citado Marcos Amorim. O gingado da Constância tende a primar pela “leveza” e “delicadeza” da dança. Um elemento comum a toda a apresentação é que os vários quadros tendem a enfatizar o “passo básico” da ciranda. Acerca do citado passo, pontuam Silva e Castro (2018, p. 113-114):

[...] [a] coreografia tem o intuito de contar a história mostrada pela ciranda. Em geral, a coreografia prima por manter a apresentação, em variados momentos, do passo básico da ciranda manacapuruense. Como é difícil descrevê-lo, usaremos o jargão de uma cirandada: o passo é basicamente no estilo “mexe o corpo e gira o pé”. É rápido, exige sincronismo e preparo físico do dançante. Mexe-se o corpo para a esquerda e para a direita (180°), em sintonia com os pés, que acompanham o movimento. Esse bailado é considerado tradicionalíssimo na ciranda, sendo tido como a marca cirandeira. As três cirandas o executam, quantas vezes for possível, durante toda a apresentação.

Figura 5: Lauana Bastos interagindo com o cortejo.



Fonte: Tacy Fotografias (2020).

Com a saída de Lauana, um belo pássaro alegórico surge no Parque do Ingá. É a chegada da porta-cores. A porta-cores é a guardiã do pavilhão ou estandarte. Como geralmente os estandartes enfatizam as cores das agremiações, em Manacapuru, a nomenclatura que se consagrou foi a de porta-cores (ao contrário do boi-bumbá, que usa o termo “porta-estandarte” ou do carnaval, que usa “porta-bandeira”). Meire Matos é a atual defensora do item. Em dissertação de mestrado, Silva (2014) defende que a inserção de brincantes nas cirandas é um processo de formação identitária, por meio da relação desenvolvida entre sujeitos e cirandas. Meire Matos é a confirmação da teoria.

A “cria da Tradicional”, como salientado pelo apresentador, dona do “amor por esse pavilhão que faz pulsar forte o coração” e “soberana da beleza”, conforme decantado pela cirandada que dela falava, Meire Matos representava o “voou da soberania cultural”. Fico com a feliz impressão de que a ciranda tem uma preocupação em exaltar as mulheres da agremiação para além de atributos físicos e levando em conta a história delas com o mundo cirandeiro. Conversei com Meire Matos sobre o que a ciranda significava para ela. Como resposta, ela me diz que:

A minha trajetória na Ciranda Tradicional teve início no começo dos anos 2000. Passei a visitar os ensaios da ciranda com a minha tia que dançava no cordão de cirandeiros e foi através dela que tudo começou. Me interessei e resolvi fazer parte do cordão de cirandeiros, foi um ciclo incrível que durou de 2003 a 2007, só tenho lembranças maravilhosas e me despedi nessa época do cordão por precisar assumir outras responsabilidades da vida, mas sempre fui Tradicional! Nunca dancei em outra ciranda. Após esse período longe da arena, recebi um convite em 2013 para integrar o cordão de entrada da Majestosa, experiência maravilhosa e memorável também, onde fiquei até 2014. Em 2019, recebi o convite para representar o personagem típico Constância, prontamente aceitei o desafio e me preparei ao máximo para estar na arena mais uma vez representando a ciranda e foi uma experiência única. Apesar de um ano atípico, em 2020 recebi o convite do atual presidente, Magal Pinheiro, para representar o item Porta-Cores, e

a responsabilidade aumentou ainda mais pra mim, uma vida inteira como cirandeira e torcedora, agora representando o símbolo da Ciranda, foi com certeza um sentimento único (Entrevista de Meire Matos ao autor, concedida em 30/08/2020, durante pesquisa de campo).

Ratificando essa posição, o próximo momento da apresentação foi o da chegada da Princesa Cirandeira, a primeira mulher negra a ser item oficial nas cirandas de Manacapuru: Rayssa Santos.

Figura 6: Chegada de Meire Matos com o pavilhão da Ciranda.



Fonte: Tacy Fotografias (2020).

Trazida por uma imensa Iara, figura mítica local também conhecida como Mãe d'Água, a chegada de Rayssa é marcada por um evento inusitado. Minha “entrada” no campo como interlocutor do apresentador no “ponto eletrônico”. Um desentendimento entre Gabriel e o rapaz que estava com ele “passando o

texto”, fez que o segundo entregasse o microfone e ele fosse dado a mim, que estava ao lado. Sim, o inusitado que só quem faz a festa sabe que existe e o que significa. Era o exato momento em que Rayssa adentrava em cena. Sem muito tempo para pensar, aceitei o desafio. E o que significaria auxiliar o apresentador a narrar o histórico momento em que uma mulher negra, autorreconhecida como tal, assumia o posto de item feminino de destaque no segundo maior festival do Amazonas?

A “Princesa Cirandeira” recebe esse nome pelo modo como carinhosamente Manacapuru é conhecida. A representatividade do item é mostrar a relação da mulher com a cidade, expressando valores, crenças e modos de viver, com foco no protagonismo feminino. Assim, desenvolvi com o apresentador a importância do reconhecimento da presença negra na Amazônia, nas festas, entre elas a própria ciranda, e na construção de Manacapuru e do bairro da Terra Preta, como exemplifica o tradicional festejo de Santo Antônio, o qual traz um instrumento que marca o protagonismo afro da festa, o “gambá” (SAMPAIO, 2011; BRAGA, 2011; NAKANOME, SILVA, 2019). Tudo isso aliado à pauta da representatividade e de como a visibilidade de pessoas negras é uma forma de combate ao racismo (RIBEIRO, 2018). Em suma, na expressão cunhada “de improviso” durante a festa e utilizada pelo apresentador: “esse cantinho da África no coração da Amazônia”.

Rayssa representava a sabedoria de Tupana dada ao homem amazônico para lutar contra toda forma de preconceito, pela preservação do direito de cada povo se autodeterminar. Trazida pela “realeza das águas”, Santos simbolizava a “realeza negra da Amazônia”. A indumentária, colorida e vibrante,

9. Sobre esse instrumento, Braga (2011, p. 165) explica ter sido visto entre negros na Amazônia, em batuque que homenageava São Benedito, também negro, por volta de 1848, por Henry Walter Bates. O tambor recebe esse nome em homenagem ao animal homônimo. Trata-se de um “instrumento musical confeccionado em tronco de madeira escavada e com membranas em uma das extremidades, que além de ser percutido com as mãos que batem no próprio couro, o instrumento também é golpeado por um segundo tocador igualmente sentado no tronco que percute o instrumento batendo no tronco apoiado no chão”. Trata-se de um membranofone (percutido em pele de animal) e também idiofone (percutido no corpo da própria madeira).

pulsava a diversidade, no bom gosto do artista Marcelo Dias (o artista assinou o conjunto das fantasias). Passada a apresentação, pergunto a Rayssa como foi a experiência da *live* e de ser a primeira Princesa Cirandeira negra do Festival de Cirandas. Transcrevo a fala:

Falar sobre a minha experiência na *live*, a gente tem que lembrar sobre a experiência que eu tive ano passado, no qual eu interpretei um personagem que eu era a Mãe Benta¹⁰ e a Mãe Benta ela era, antes de se tornar aquela senhora que todo mundo vê, ela era uma mulher jovem, negra, que gostava de dançar, que tinha características muito parecidas com a minha. E talvez até por isso que eu interpretei aquele personagem com tanta vontade, sabe, porque ela era negra, era baiana, ela gostava de dançar, ela era “arretada”, então, tinha muita identificação cultural. E aí esse ano me surge o desafio de me tornar a primeira princesa negra do Festival de Manacapuru, afinal, nenhuma outra ciranda, né, já teve outra princesa negra e eu fui a primeira! E... e aí eu não tinha a responsabilidade só de encarar o item, mas eu tinha a responsabilidade de quebrar paradigmas, de romper barreiras, de acabar com preconceitos, porque se existia uma hierarquia, onde, no subconsciente das pessoas dizia que a princesa negra tinha que ser branca, do olho claro, do cabelo claro, esse paradigma foi quebrado, essa barreira foi rompida e esse preconceito, ele tem que acabar, entendeu? Então eu vim mostrando toda a minha negritude, o meu empoderamento e, como é meu lugar de fala, eu preciso mostrar que eu consigo ser uma princesa negra, e que dança, que tem leveza, que tem delicadeza, que possui todas as características de todas as outras meninas [...] Além de ser um desafio de encarar o item, existia um desafio racial, existia um desafio de cor, de empoderamento. Eu espero de verdade ter rompido com tudo isso [...] (Entrevista de Rayssa Santos ao autor, concedida em 30/08/2020, durante pesquisa de campo).

Rayssa ainda destaca a importância da cirandada na composição da

10. A Mãe Benta foi uma figura feminina criada para homenagear a baiana Sebastiana, mulher do já citado Antônio Felício, considerada a melhor doceira do município (GÓES, on-line).

personagem, pois falava do “reino mestiço”, da miscigenação cultural. Ficou feliz com a apresentação feita, porque conseguiu mostrar um pouco do que ela é, da cultura do povo dela, apresentando um conceito diferente: “fiquei muito feliz, de verdade [...] Se houve comentários negativos, não chegaram a mim!”. Sentiu-se preparada durante o ensaio geral, percebendo uma evolução em suas performances. Para ela, foi muito importante a “inovação” trazida pela Tradicional, pelo reconhecimento de outras possibilidades, retirando o padrão das outras agremiações de que a princesa deve ser branca, de olhos claros e cabelos lisos.

Figura 7: Rayssa Santos, a primeira Princesa Cirandeira negra do Festival.



Fonte: Tacy Fotografias (2020)

Finalizando a apresentação, trazida pelo gigante gavião *Harpia*, foi a vez de Maylin Menezes, a “cirandeira bela” invadir o Parque do Ingá. Representando o “voo real”, a cirandeira bela homenageia, nos rastros originários da Constância,

a moça mais bela do cordão de cirandeiros. É um dos postos mais “cobiçados” nas cirandas, pelo que representa e pelo “prestígio” que conquistou nesses anos de apresentação em Manacapuru. Explicam Silva e Castro (2018, p. 118-119): “[...] a Cirandeira Bela liga-se a uma personagem tradicional da ciranda, a Constância. Esta é considerada uma moça de singela beleza, que encanta outros personagens, como o Seu Manelinho [...]”. E complementam: “[...] Hoje, a Cirandeira Bela remete à figura da moça mais bela do cordão de cirandeiros, mantendo-se certa tendência a escolhê-la dentre as meninas do cordão [...]”.

E é ao som da cirandada da TOT que a apresentação se encerra. Todos os presentes invadem a arena, recebendo as justas homenagens pelo trabalho desenvolvido. Por um momento, por menor que tenha sido, o êxtase da festa permitiu aos presentes esquecer que uma pandemia assola o mundo. A catarse que somente a arte de quem ama e sente amor consegue proporcionar.

Figura 8: Maylin Menezes, a esplendorosa Cirandeira Bela.



Fonte: Tacy Fotografias (2020).

Antes de passar às considerações finais, gostaria de registrar algumas impressões que o campo me proporcionou. A *live* foi realizada por meio de uma emenda parlamentar, garantindo um valor de R\$ 300.000,00 ao todo, dividida entre as três agremiações, ou seja, R\$100.000,00 para cada uma. Se comparado ao valor que se recebe normalmente (em milhões, como exposto na introdução), pode-se perceber a diferença e o provável impacto que isso teve na vida dos trabalhadores que retiram o sustento do trabalho nas cirandas. Uma das cenas que ficaram registradas em minha memória foi a dos “empurradores” das alegorias, fazendo o translado do galpão da ciranda até o Parque do Ingá.

Figura 9: Módulo alegórico, mostrando a dimensão do trabalho dos empurradores.



Fonte: Página “Cirandas de Manacapuru” (2020) ¹¹.

11. As alegorias e módulos utilizados em 2020 foram frutos do trabalho de 2019 dos artistas Algles Ferreira, Gereca (Geremias Pantoja) e equipe, “reformadas” por Assuyres da Silva Pinheiro.

O trajeto realizado pelos trabalhadores da Tradicional é o mais difícil dos três. As cirandas Flor Matizada e Guerreiros Mura têm os galpões muito próximos de onde se realiza o evento. A Tradicional, não. O percurso do bairro da Terra Preta até a arena é de aproximadamente 2,5km. A equipe era de 12 empurradores, tendo sido levadas três alegorias e quatro módulos alegóricos (módulos são estruturas menores quando comparados às alegorias). Eles também permaneceram auxiliando a realização da *live*, entre montagens, desmontagens do cenário e inserção de itens no espetáculo. Consegui conversar com o responsável pela equipe, Leonardo Ferreira Avelino, tirando a dúvida que me assolava: o que leva os sujeitos a empreender tamanho esforço? Seria apenas uma questão financeira?

A resposta foi: “o carinho que temos pela Tradicional, sabendo que nós contribuímos com o trabalho de suma importância para o ‘maior Festival de Cirandas do mundo’ é muito gratificante. E sempre queremos ver a ciranda Tradicional no topo!”. “No fim, qual é a sensação?”, questiono: “A sensação é muito boa, mesmo cansados, fazemos nosso trabalho com alegria... Se o título vier pra nossa agremiação, será sempre satisfação de dever cumprido [...]”. Leonardo explica que é auxiliar administrativo e cursa técnico em radiologia. Já os amigos (os doze que com ele trabalham):

[...] muitos deles não têm emprego, apenas o que a ciranda passa, entendeu? Muitos deles, lá dos doze, não têm emprego, se três têm emprego são muito. O resto são todos moradores do bairro da Terra Preta, que vivem de “bico”, entendeu? São carregadores, carregadores de madeira, de prancha mesmo, já é trabalho braçal mesmo a base deles (Entrevista de Leonardo Ferreira Avelino ao autor, concedida em 31/08/2020, durante pesquisa de campo).

As pessoas que “fazem” a ciranda são trabalhadores (como o cordão de entrada, que precisou voltar a Manaus justamente por conta disso) ou desempregados que veem no dinheiro recebido no Festival uma fonte de renda. Tive também a oportunidade de conversar com o presidente da Ciranda Tradicional, Magdiel da Silva Pinheiro. Do mesmo modo morador da Terra Preta e com

Figura 10: Parte dos trabalhadores que operam nos “bastidores” da ciranda: Rodrigo, Arlison, Patrick, Márcio, Davi e Leonardo (fazendo a *selfie*).



Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Ferreira (2020).

a máscara no rosto, a emoção é a dos olhos marejados. Pergunto a ele sobre essa relação com a ciranda e o que motiva a se envolver com a “etnia vermelho, dourado e branco”. Magal, como é conhecido, explica tratar-se de amor pela agremiação, a qual ele descreve como “segunda família”. Conta ser o “que faz valer a pena” a alegria nos olhares de quem ama a Tradicional, “[...] sorriso, emoções, choros do coração. É uma sensação sem explicação”. Magal conta um pouco da relação com os trabalhadores:

[...] a turma dos empurradores de carro, eles não são umas pessoas que totalmente vivem de ciranda, eles ganham dinheiro extra, né, que, pra mim,

é bem-vindo a eles. Inclusive, todos os anos, quando falta um mês, dois meses, eles nos procuram pra colocar logo o nome deles na relação [de trabalhadores da ciranda], né? [...] os cirandeiros, eles ganham somente a indumentária que a gente doa pra eles, né, são pessoas que participam também dos eventos da ciranda, quando tem um evento, não cobramos nada, brincadeiras, né, que a gente faz, diversões que acontecem dentro do galpão [...] e assim vai. Umas brincadeiras que de vez em quando nós fazemos com eles (Entrevista de Magal Pinheiro ao autor, concedida em 31/08/2020, durante pesquisa de campo).

A ciranda, para Magal, emprega muita gente. A procura é maior quando o Festival se aproxima, incluindo-se aí costureiras, escultores, artistas em geral e de indumentárias, pintores, “pessoas que sobrevivem da arte” como sintetiza. “Muita gente vive de ciranda, do dinheiro que vem para o Festival”. A ciranda, para ele, é muito importante para o município, lembrando de todos que “ganham” com a festa – camelôs, mototaxistas, taxistas (que levam pessoas, principalmente, de Manaus para Manacapuru e de Manacapuru para Manaus, nas “lotações”), donos de hotéis. A cidade fica lotada, movimentada, “ela [a ciranda] gera muita renda para o município, muita gente só fala em ciranda. Muita gente espera o ano todo por essa época de ciranda, para ganhar o seu dinheiro [...]”. Um ano sem ciranda, como foi 2020, “faz falta em nossa mesa”.

Outro aspecto que me chamou atenção foi a rotina das meninas como Rayssa e Maylin, que passavam o dia trabalhando em Manaus e, de noite, atravessavam a “Ponte sobre o Rio Negro” que dá início à longa estrada que liga Manaus a Manacapuru, para ensaiar. No dia do ensaio geral, tive a oportunidade de ir com Maylin para o ensaio. Chamou a atenção uma expressão usada por ela, depois de um dia cansativo: “é, amigo, quem vê *close*, não vê corre!”. Perguntei a ela o que faz tudo isso valer a pena: “comprometimento com a cultura do nosso estado... com o Festival de Cirandas... Quando aceitei o convite, assumi uma grande responsabilidade que é a de ser um item. De contar pontos para o resultado final”. E finaliza: “[...] Então o que me motiva é justamente saber e entender que faço parte de algo maior e que meu desempenho pode

mudar o resultado do Festival”.

No mesmo viés, quando pergunto de Bruno Lima (vice-presidente e coreógrafo do cordão de cirandeiros) o que representa participar da Ciranda Tradicional, ele relembra que iniciou na agremiação como vigia, chegando a morar no local de trabalho. Bruno não é natural de Manacapuru, vindo de outro município do interior do Amazonas e construindo família na “Terra de Ciranda”. A sensação é de gratidão, encarando ser vice-presidente como um presente. Em 14 anos de ciranda, ainda não consegue dar conta de todos os sentimentos: “é inexplicável o que sinto”.

Tendo em vista o exposto, posso concluir que a arte tem, de fato, uma função catártica. Ainda que autores como Nogueira (2008) enfatizem o Festival em uma perspectiva “de mercado”, como um produto a ser “comercializado” na sociedade capitalista, consigo captar, em tudo o que vivenciei em campo e pela fala dos actantes com quem conversei, que há uma dimensão de construção de subjetividades e de pertencimento às agremiações (SILVA, 2014), para além das questões de trabalho precarizado e mesmo do medo que o cenário pandêmico trouxe.

A realidade do que presenciei me remete a Coli (1995), no sentido do inexplicável da emoção e a Gombrich (2013), entendendo que aquilo que faz o artista manacapuruense tem uma grande dose de amor pela ciranda e pelo povo que vive e compartilha a festa. Sinto necessidade de trazer, aqui, o pensamento de Loureiro (2015), autor que enxerga uma vocação amazônica para a alegorização do imaginário, em meio ao cenário de florestas, rios e animais com o qual se depara a humanidade do norte brasileiro.

Ao analisar festas amazônicas, como o boi-bumbá, Loureiro (2015) nota que a sociedade, ao se dirigir aos locais de espetáculo, vai para ver e ser vista: há a sensação de liberdade, de igualdade, em que as pessoas vivenciam um estado de graça de quem se libera, nem que seja por um momento, das repressões sociais. Êxtase, encantamento e fascinação interligam-se em um momento de liberdade social. Nas palavras de Coli (1995), é o momento de frequentação, em que saímos “do primeiro olhar” e passamos a formar nossa visão com base naquilo que assistimos, sentimos e introjetamos: se a arte não é vital, ela faz parte da vida. Por um momento, mesmo de máscara, esqueci a pandemia!

Considerações finais

Este artigo foi desenvolvido na perspectiva da etnografia, do pesquisador que vai a campo investigar a realidade social, experienciando-a. Nesse sentido, a inserção no “universo cirandeiro” de uma das cirandas, a Tradicional, propiciou ao investigador refletir sobre como foi possível realizar essa “arte da concretude” em tempos de pandemia. Manacapuru valeu-se da *live* para continuar mostrando o “cirandar” do segundo maior festival folclórico amazonense.

A realização da apresentação mostra seres humanos em processo de adaptação a essa nova realidade. Todos de máscara, mas às vezes sem, cumprindo o distanciamento, mas nem tanto e nem em todo o tempo. É o “novo normal” que exige tempo e aprendizado. Lembro de uma pessoa em apuros com a máscara que escorregava do rosto e que reclamava baixinho: “tomara que chegue logo essa vacina!”. Concordei plenamente. Pode-se tirar “rapidinho” a máscara para uma foto? Juntar só para uma *selfie*? Lembro-me também da equipe de saúde no Parque do Ingá durante a realização do evento, prestando assessoria e dispondo-se a ajudar em caso de necessidade: de fato, são mesmo novos tempos.

Novos tempos com a arte que se reinventa, sem perder o tom de catarse, de euforia, de emoção. Senti na pele a experiência ao me ver com um microfone na mão tendo que aprender de improviso o roteiro. E não é a cultura popular também isso? Consegui entender, ao menos parcialmente, o que me disseram os “fazedores da festa”: no fim, o que conta é ajudar a ciranda que se ama. Neste sentido, percebe-se toda a potência do Festival de Cirandas como parte da vida dos moradores, dos brincantes e dos trabalhadores e da arte enquanto elemento da vida e do fazer concreto que permite a catarse coletiva em um momento difícil de isolamento social, propiciando a ressignificação, ainda que temporária, do vírus que assolou o mundo.

Entretanto, levando-se em consideração a Sociologia da Arte, pensa-se ser necessário uma reflexão mais detida sobre possíveis mudanças sociais em curso. De modo geral, de tudo que ouvi, vi e pensando o discurso dos actantes da festa, o que prevalece é a esperança de que tudo “volte a ser o que era antes”, ansiando-se por uma vacina. Não me parece que os sujeitos sociais queiram adaptar-se a esse “novo normal”, tendo a experiência de 2020 sido

uma “necessidade”: entre não ter nada e a *live*, que seja a *live*. Mas os sonhos de manutenção de fazer a festa como ela sempre foi é evidente. A Tradicional já planeja sua apresentação 2021, em um mundo imunizado contra a Covid-19. Se assim o será, não se sabe.

Desta forma, entendo que o estudo obteve o objetivo pretendido, deixando como sugestão a realização de novas pesquisas para pensar processos artísticos de outras festas em contextos amazônicos neste cenário de pandemia. Por aqui, temos um rico cenário de manifestações culturais e artísticas, das quais as cirandas são apenas um exemplo. Como estarão essas outras festas diante do cenário da Covid-19?

Referências

AMAZONAS, Governo do Estado do. Festival de Cirandas de Manacapuru movimenta o Turismo no município. **Notícias**, 03/09/2018. Disponível em: <http://www.amazonas.am.gov.br/2018/09/festival-de-ciranda-de-manacapuru-movimenta-o-turismo-no-municipio/>. Acesso: 17 set. 2020.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. As danças dramáticas no Brasil. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Itatia/Instituto Nacional do Livro, 1982.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Danças e andanças de negros na Amazônia. In: SAMPAIO, Patrícia Melo. (Org.). **O fim do silêncio: presença negra na Amazônia**. Belém: Editora Açaí, 2011. p. 157-172.

_____. Culturas Populares em meio urbano amazônico. In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil. (Org.). **Culturas Populares em meio urbano**. Manaus: EDUA, 2012. p. 79-94.

_____. Festas na Amazônia: gentes e bichos, em meio a cidades, rios e floresta. In: SILVA, Adan René Pereira da. **Histórico do Ecofestival**. Grêmio Recreativo Folclórico e Cultural Jaú. Novo Airão: 2019. p. 15-17.

CALLENDER, Déborah. Histórias da Ciranda: silêncios e possibilidades. **Textos escolhidos de cultura e artes populares**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 113-132, mai. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. Coleção Conquista do Brasil.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. Coleção Primeiros Passos.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOES, Archipo. Da ciranda nordestina à Ciranda de Tefé. **Cultura coariense**, s/n, s/d, online. Disponível em: <https://www.coari.net/da-ciranda-nordestina-a-ciranda-de-tefe/>. Acesso: 17 set. 2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. 5.ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

MONTEIRO, Ygor Saunier Mafra Carneiro; STASI, Carlos; SAUNIER, Karine Aguiar de Sousa. Estudo sobre a performance percussiva da Ciranda de Manacapuru. In: **XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Manaus, Anais... 2018. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5359/1930>. Acesso: 17 set. 2020.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. “Boi de Negro”: origens do reconhecimento afro ao Boi de Parintins por intermédio da Arte. In: **28 Encontro Nacional dos Pesquisadores Nacionais em Artes Plásticas**. Cidade de Goiás, Anais... 2019. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____NAKANOME_Ericky_da_Silva_e_SILVA_Adan_Ren%C3%AA_Pereira_da_116-130.pdf. Acesso: 17 set. 2020.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas amazônicas: boi-bumbá, ciranda, sairé**. Manaus: Editora Valer, 2008.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SAMPAIO, Patrícia Melo. (Org.). **O fim do silêncio: presença negra na Amazônia**. Belém: Editora Açaí, 2011.

SILVA

SILVA, Adan Renê Pereira da. **A construção identitária dos cirandeiros do Festival de Cirandas de Manacapuru**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Manaus: UFAM, 2014.

_____; CASTRO, Ewerton Helder Bentes de. **A construção identitária dos cirandeiros do Festival de Cirandas de Manacapuru**. São Paulo: Dialogar, 2018.

Recebido: 17/09/2020

Aceito: 18/11/2020

O mercado editorial brasileiro durante a pandemia de Covid-19

The brazilian publishing market during the Covid-19 pandemic

Leonardo Nóbrega¹

1. Professor de Sociologia do Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) e pesquisador de pós-doutorado do CEBRAP. Orcid: 0000-0001-6866-6763. leonobrega.s@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar duas coleções editoriais lançadas durante os meses iniciais da pandemia de Covid-19 no Brasil. As coleções “Pandemia Capital”, lançada para editora Boitempo, e a “2020 – Ensaio sobre a pandemia”, lançada pela editora Todavia, servem como estudos de caso para se observar elementos centrais da configuração do mercado editorial contemporâneo no Brasil. Por meio de uma análise dos títulos publicados, autores e formatos, meio de divulgação e demais características gerais das editoras em questão, foi possível perceber semelhanças entre as iniciativas que são bastante reveladoras das tendências que se impõem à publicação de livros no país. A aposta no formato digital, a intensa atuação nas redes sociais, as narrativas breves, com textos curtos, a padronização de preços e dos projetos gráficos são alguns dos elementos que unem ambas as iniciativas, servindo como parâmetro para se pensar um novo tempo no mercado editorial brasileiro.

Palavras-chave: Mercado editorial; Pandemia covid-19; Todavia; Boitempo.

Abstract: This article aims to analyze two editorial collections launched during the initial months of Covid-19 pandemic in Brazil. The collections “Pandemia

Capital”, launched for Boitempo, and “2020 - Essays on the pandemic”, launched by Todavia, serve as case studies to observe central elements of the configuration of the contemporary publishing market in Brazil. Through an analysis of titles, authors and formats, means of dissemination and other general characteristics of the publishers in question, it was possible to perceive similarities between the initiatives that are quite revealing of the tendencies of book publishing in the country. The bet on the digital format, the intense performance on social networks, the short narratives, with short texts, the standardization of prices and graphic projects are some of the elements that unite both initiatives, serving as a parameter to think about a new time in the Brazilian publishing industry.

Key-words: Publishing; Covid-19 pandemic; Todavia; Boitempo.

Introdução

O mercado editorial brasileiro vem passando por uma série de mudanças bastante significativas nos últimos anos, o que tem alterado a forma como se acessa e se comenta os livros, o formato de apresentação e distribuição dos textos e a divulgação dos lançamentos. A pandemia de Covid-19 trouxe ares de dramaticidade para esse universo e contribuiu para acelerar algumas mudanças em curso, mas dificilmente a disseminação do vírus e a consequente restrição de circulação de pessoas podem ser apontadas como responsáveis pelas alterações que o setor vivencia.

As mudanças no mercado editorial são complexas e estruturais, exigindo, que sejam levadas em consideração a atuação de elementos de longo prazo. A partir de uma análise do mercado editorial brasileiro durante as últimas décadas é possível compreender as respostas que algumas editoras deram durante os seis primeiros meses de pandemia. Isso será realizado a partir do estudo de caso de duas coleções editoriais lançadas durante a crise sanitária. O que pretendo nesse texto é chamar a atenção para tendências sociais que se fazem presentes na dinâmica de publicação dos livros. São elementos, portanto, que já existiam antes da pandemia e que ganharam maior destaque dada a excepcionalidade do momento.

Este artigo conta com quatro tópicos, além desta introdução. No primeiro tópico, analiso a estrutura do mercado editorial brasileiro a partir das mudanças ocorridas no país desde meados dos anos 1990, de forma a compreender as principais tendências sociais que se faziam presentes quando da instauração da pandemia. Nos dois tópicos seguintes, estão sob o foco de análise a atuação das editoras Boitempo, que lançou a coleção “Pandemia capital”, e a Todavia, que lançou a coleção “2020 - Ensaio sobre a pandemia”. No último tópico, analiso características que possibilitam demarcar um novo tempo no mercado editorial brasileiro, destacando aspectos que apontam para uma mudança geracional e de lógica de atuação que anuncia possíveis desdobramentos futuros.

O mercado editorial brasileiro

O mercado editorial brasileiro vive um movimento relativamente persistente e agudo de retração. Nos últimos anos têm surgido notícias que deixam em alerta os diversos agentes da indústria do livro. A crise nas grandes redes varejistas, sobretudo a Saraiva e a Cultura, o fechamento de editoras icônicas, como foi o caso da Cosac Naify, o surgimento de novas casas editoriais, as várias fusões e a chegada da Amazon ao país, tudo isso tem mudado bastante a configuração do setor. A pandemia de Covid-19 foi mais um ingrediente a contribuir com as aceleradas mudanças de um cenário já tão incerto.

O encolhimento experimentado no comércio de livros no Brasil entre 2006 e 2019 chegou a 20%, concentrando-se, de forma mais abrupta, sobretudo entre os anos de 2014 e 2018. Quando se observa a publicação de obras gerais, que contempla livros de ficção e não-ficção, a queda é ainda maior e mais longa, chegando a uma diminuição de 34% do faturamento no setor entre os anos de 2006 e 2019, com taxas expressivas de retração desde 2010¹.

1. Os dados são do relatório “Produção e vendas do setor editorial brasileiro”, desenvolvido pela Nielsen Book. O relatório está disponível em https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/07/S%C3%89RIE_HIST%C3%93RICA_PCR2019_Final.pdf. Acesso: 29 de out. 2020. A metodologia da pesquisa divide, para fins de análise, o mercado editorial em quatro setores: livros didáticos, obras gerais, religiosos e livros Científicos, Técnicos e Profissionais (CTP). Essa divisão é comum em diversas pesquisas sobre a publicação de livros realizadas nos países latino-americanas,

A situação de retração não é exclusividade brasileira. Acomete diversos outros países, embora com intensidades distintas. O encolhimento no mercado editorial em todo o mundo tem a ver com diversos fatores, dentre eles a maior concorrência que os livros enfrentam com o surgimento de outras formas de acesso à informação e entretenimento, além da disseminação de versões ilegalmente digitalizadas de livros e das mudanças na estrutura dos preços com o advento do comércio *online* (CHARTIER, 1999; DARNTON, 2010).

Quando se leva em consideração a variação do faturamento do mercado editorial em comparação com o PIB do país, o problema no Brasil fica ainda mais evidente. O faturamento do setor editorial brasileiro se manteve relativamente estável entre 2007 e 2014, período em que a economia brasileira passava por expressivo crescimento. A partir de 2015, entretanto, em um contexto de forte retração econômica, o setor editorial teve uma queda ainda mais acentuada que os outros setores (BUENO, 2019A). Ao se estabelecer um índice que possibilita a comparação entre diversos países, o dólar PPP (*purchasing power parity*) – índice que leva em consideração a diferença de custo de vida e rendimento nos diversos países analisados, permitindo comparar realidades distintas² – é possível ter a real dimensão do encolhimento do mercado editorial brasileiro. Entre 2007 e 2017 a queda real do setor livreiro no país foi de 58%, a maior dentre a mostra de países analisados. Em 2007 o mercado editorial brasileiro era quase três vezes menor que o Alemão, uma década depois, embora ambos os mercados tenham diminuído, essa diferença saltou para seis vezes (BUENO, 2019B).

A crise sanitária, portanto, chegou ao Brasil em um momento em que a

por indicação do Centro Regional para o Fomento do Livro na América Latina e o Caribe (Cerlalc), e auxilia na compreensão mais apurada do que se passa no mercado, tendo em vista que a configuração de cada setor é bastante distinta. O setor de livros didáticos, por exemplo, costuma ter quase 50% das suas vendas feitas ao governo. Já o setor de obras gerais costuma vender ao governo cerca de 10 a 15% de sua produção total.

2. Para uma explicação metodológica da criação do índice dólar PPP e dos demais detalhes da pesquisa (BUENO, 2019b). Além do Brasil, foram considerados na análise Colômbia, México, EUA, Alemanha, Espanha, França e Grã-Bretanha.

situação já estava bastante instável. Para se ter uma ideia, uma das discussões centrais no que diz respeito ao mercado editorial durante o período da pandemia foi sobre a estrutura tributária dos livros. A partir da proposta do governo de criar uma Contribuição Social sobre Operações com Bens e Serviços (CBS), que passaria a taxar os livros – isentos de impostos desde 1946 e com nulidade de PIS e Cofins desde 2004 – em 12%, o que se viu foi uma intensa mobilização de diversos setores vinculados ao livro e à leitura no Brasil. Um dos argumentos centrais dos grupos contrários à proposta é de que a tributação teria o potencial de aumentar o preço médio dos livros e inviabilizar a existência de pequenas editoras, que teriam menos condições de adaptação ao novo sistema de precificação. À discussão sobre preço do livro tem se somado a estruturação do setor varejista, sobretudo com o crescimento da Amazon no Brasil (NÓBREGA, 2020).

Diante desse cenário, é fundamental compreender as estratégias adotadas pelos diversos atores para lidar com o momento de pandemia. Cada ação adotada diz muito sobre o diagnóstico do setor feito pelos próprios participantes, a configuração do campo editorial e as perspectivas de futuro. A pesquisa realizada pelo Centro Regional para o Fomento do Livro na América Latina e no Caribe (CERLALC), entre 1 e 20 de abril de 2020, apresenta elementos importantes para compreender as percepções iniciais e ações adotadas no mercado editorial no momento da chegada da pandemia (CERLALC, 2020). A pesquisa constatou a situação de vulnerabilidade encontrada pelo mercado editorial em toda a América Latina, com variações que mudam dependendo da atividade envolvida, considerando-se as livrarias, gráficas, editoras e distribuidoras. Salta aos olhos, inicialmente, uma grande expectativa de queda no rendimento dos agentes do mercado editorial. Grande parte dos respondentes da enquête afirmaram esperar uma queda de mais de 50% no faturamento de 2020 se comparado ao faturamento do ano anterior.

A sensação geral é de que as medidas adotadas pelos governos locais na América Latina, local em que a pesquisa foi aplicada, foram insuficientes para conter a crise, ainda mais em um setor que já opera com tanta fragilidade, em que predominam os negócios pequenos e com pouca capacidade financeira para sobreviver em momentos de instabilidade econômica. Na América Latina,

cerca de 70% das editoras comerciais adquiriram entre 1 a 9 registros de ISBN³; cerca de 28% das editoras adquiriram entre 10 e 99 números de ISBN; e apenas 3,5% das editoras adquiriram mais de 100. Esses dados constataam que grande parte do mercado editorial é composta por pequenas e médias empresas e está diretamente vinculada a uma grande quantidade de pessoas que prestam serviços de forma autônoma.

Com relação às respostas de curto prazo à crise, as ações mudam bastante de acordo com o setor envolvido. Enquanto as gráficas recorreram à redução de salários, muitas vezes incentivadas por programas emergenciais disponibilizados pelo governo, e as livrarias e distribuidoras recorreram de forma mais intensa às demissões, as editoras buscaram sobretudo uma modificação do plano anual de títulos, com a interrupção total, diminuição ou adiamento de lançamentos.

Embora as dificuldades possam atingir de forma generalizada os diversos agentes do mercado editorial, as consequências são muito distintas a depender a configuração de cada editora. Os grandes grupos editoriais com atuação no Brasil, como a Record ou a Companhia das Letras, têm maior capacidade de enfrentar adversidades financeiras. Já as pequenas editoras, que lançam poucos títulos, contam com escasso fluxo de caixa - necessitando obter os retornos financeiros de uma obra para poder começar a planejar a publicação seguinte -, e muitas vezes é um projeto individual, dispensando vínculos empregatícios estáveis e formais, tiveram grande dificuldade em continuar a publicar nesse momento inicial da pandemia.

Com o surgimento de grandes conglomerados editoriais no Brasil desde os anos 1990, a distância entre as grandes e as pequenas editoras passou a ficar cada vez maior. Em pesquisa realizada sobre as dificuldades e as benesses de ocupar uma posição periférica no mercado editorial, as respostas ressaltaram elementos bastante esclarecedores:

3. O *International Standard Book Number* (ISBN) é o número que identifica individualmente uma obra e edição. A quantidade de números ISBN registrado por uma editora durante um determinado período de tempo dá a dimensão exata da quantidade de livros novos ou novas edições lançadas por ela.

As dificuldades apontadas pelos editores de pequenas ou médias [empresas], entre as opções oferecidas na pesquisa, foram: “capital para publicação”, “distribuição” e “espaço na mídia”. Quando se solicitou um arrolamento de aspectos positivos do fato de pertencer a esse grupo de editoras, as respostas giraram em torno da liberdade de escolha de temas e autores, de mais autonomia para tomar decisões, de maior possibilidade de envolvimento em todos os livros e da viabilidade de desenvolver produtos diferenciados. (BARCELLOS, 2010, p. 324-325)

O advento da pandemia reforçou essa situação, o que fez com que as editoras de tamanho médio constituíssem um objeto interessante de análise, capaz de escapar tanto da lógica de atuação das grandes editoras quanto da instabilidade das pequenas iniciativas, possibilitando respostas rápidas e inovadoras. A atuação da Boitempo e da editora Todavia são, guardadas as particularidades a serem analisadas nos tópicos seguintes, exemplares nesse sentido. Ambas as editoras já tinham uma atuação consistente no mercado editorial brasileiro e identidades bem definidas, com um público fiel que acompanha os lançamentos dos livros e significativa atuação de marketing nas redes sociais.

As coleções lançadas pelas editoras tratam diretamente da pandemia de Covid-19 e apresentam uma série de elementos em comum. Os livros foram disponibilizados tanto em formato impresso quanto digital, o que é bastante revelador da aposta de editoras de livros de ficção e ensaios no formato dos *ebooks* - formato que até então tem se inserido de forma bastante tímida no mercado, mas que foi visto como uma alternativa diante das dificuldades de circulação e acesso às livrarias⁴. O número de páginas em geral não passa de

4. O livro digital vem sendo, até então, uma aposta bastante tímida do mercado editorial, apesar da grande repercussão que teve a criação de leitores digital como *Kindle*, *Kobo* etc. Segundo o Censo do Livro Digital, apenas 1% do faturamento do mercado editorial brasileiro de 2016 adveio dos livros em formato digital. Esse número cresce quando se considera apenas os livros categorizados como “obras gerais”, chegando a 2,38%. Censo do livro digital disponível em: <https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2018/02/Apresentacao-Censo-do-Livro-Digital.pdf>. Acesso: 30 de out. 2020. A aposta no formato digital durante a pandemia pode, entretanto, acelerar o processo de digitalização

cem. Grande parte dos autores já havia publicado antes pelas respectivas editoras, o que traz alguma segurança para os investimentos, tendo em vista que são autores previamente testados com o público leitor da editora. Os lançamentos passaram a se dar por meio de plataformas digitais, sobretudo o *Youtube*, contando com a participação dos autores e editores em diálogo com o público.

De forma a localizar a atuação das editoras Boitempo e Todavia durante a pandemia de Covid-19, os tópicos seguintes irão traçar os elementos gerais da história de cada uma das empresas e trazer dados relativos ao lançamento das coleções e as diversas estratégias editoriais voltadas para a divulgação e distribuição. O que se percebe é que, apesar de histórias bastante distintas, tanto a Boitempo quanto a Todavia dispuseram de estratégias bastante convergentes, o que é significativo para se ter uma compreensão do momento atual do mercado editorial no Brasil.

Editora Boitempo, coleção “Pandemia Capital”

A Boitempo Editorial, fundada por Ivana Jinkings, em 1995, em São Paulo, é bastante atuante no cenário intelectual de esquerda, sobretudo com a publicação de livros acadêmicos, de intervenção política e a promoção de uma série de eventos, palestras, debates e cursos com a participação de seus autores e a presença regular de grande público⁵. Pensada inicialmente para publicar obras raras ou inéditas de literatura, teve como volume de estreia o livro “Napoleão”, romance histórico do escritor Stendhal, contemporâneo do general francês. Na sequência vieram “Carta ao Pintor Moço”, de Mário de Andrade, e “Luar”, de Guy de Maupassant. A conversão em uma editora com foco no pensamento político de esquerda veio depois, segundo sua fundadora, por conta de sua “própria história de vida” (AZENHA, 2015, *online*).

Nascida em Belém, capital do Pará, filha de um casal de militantes comunistas, Ivana batizou a editora com o mesmo nome da antiga e efêmera

dos livros, embora não se tenha indícios de abandono do formato impresso.

5. Parte desse tópico de apresentação da editora Boitempo fez parte do texto que escrevi sobre polarização política no mercado editorial, disponível em <https://revistaescuta.wordpress.com/2017/03/23/polarizacao-politica-no-mercado-editorial-brasileiro/>. Acesso: 30 de out. 2020.

editora do seu pai, cuja inspiração veio de um poema de Carlos Drummond de Andrade. Formada em biologia, profissão que nunca chegou a exercer, mudou-se para São Paulo aos 21 anos. Antes de fundar a editora, atuou no jornal “Voz da Unidade”, do PCB (PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO), foi assessora do vereador Luiz Carlos Moura, do Partido Popular Socialista (PPS), e trabalhou na editora Ática.

A edição dos textos de Marx e Engels deu grande visibilidade à Boitempo, que encomendou novas traduções a partir dos textos originais e, aliado a um apurado trabalho editorial, investiu no projeto gráfico, elaborando capas e diagramações atraentes. Segundo Ivana, este seria um dos grandes diferenciais da Boitempo, ajudando a superar uma tradição na produção de livros de esquerda que, segunda afirma, “costumavam ser feitos com quaisquer papel, capa e tradução” (AZENHA, 2015, *online*). A boa recepção comercial da edição comemorativa de 150 anos do “Manifesto Comunista”, em 1998, deu o tom de como os livros passariam a ser publicados. Às capas atraentes viriam a se aliar, posteriormente, uma presença maciça nas redes sociais – o canal da editora no *youtube* é o mais acessado dentre as concorrentes brasileiras⁶ e o blog serve de plataforma para a publicação de textos originais de análise e intervenção política –, além da organização de diversos eventos com caráter formativo e de divulgação. O primeiro desses eventos foi em 2008 e contou com uma plateia de mais de mil pessoas interessadas em palestras sobre “A Ideologia Alemã”, obra de Marx e Engels que havia sido publicada pela editora um ano antes. Os eventos e cursos, geralmente gratuitos, passaram a ser uma importante ferramenta de disseminação de ideias, traduzindo-se na divulgação da marca, na venda direta de livros e na formação de novos leitores.

O catálogo da Boitempo é bastante expressivo e, além da publicação em novas traduções e revisões das obras de Karl Marx e Frederick Engels, conta

6. O canal da Boitempo no *Youtube* tem 246 mil inscritos. A Companhia das Letras, grupo editorial com muito mais títulos em catálogo, tem 66 mil inscritos no seu canal no *Youtube*, número que é ainda maior que outras canais vinculados às editoras, como os da Record e Sextante. A busca foi realizada no dia 30 de outubro de 2020 e serve apenas como uma indicação da importância que o *Youtube* tem para a Boitempo.

com diversas outras obras de autores nacionais e estrangeiros bastante consagrados como David Harvey, Giorgio Agamben, Alain Badiou, Francisco de Oliveira, Ricardo Antunes, György Lukács, Walter Benjamin, Michael Löwy, dentre outros. Temas em destaque nas discussões acadêmicas nas ciências humanas e nos movimentos sociais, como raça e gênero, ganham espaço recente nas publicações da editora. É o caso, por exemplo, de “Mulheres, Raça e Classe” (2016) de Angela Davis, autora estadunidense ícone do movimento negro que esteve em diversas cidades brasileiras, a convite da editora, participando de palestras e debates relativos ao lançamento do livro.

Além da seleção de livros que dialogam com a agenda de pesquisa e discussão política de esquerda, algumas iniciativas são mais explicitamente voltadas para a intervenção pública. É o caso da revista *Margem Esquerda*, publicação periódica da editora que apresenta diversos debates referentes aos problemas políticos correntes. A proposta é parecida com a realizada pela editora *Civilização Brasileira* na década de 1960, embora sem alcançar a mesma disseminação de outrora. Outro exemplo é a *Coleção Tinta Vermelha*, que consiste em uma coletânea de textos em que os autores e ilustradores abrem mão de forma voluntária dos seus direitos autorais, possibilitando que os livros sejam vendidos a preço de custo, saindo a R\$ 5,00 na versão digital e R\$ 10,00 na versão impressa. O primeiro volume da coleção, lançado em 2012, foi o “Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas”. Com uma perspectiva celebratória dos movimentos que se espalharam por diversos países, como nas reivindicações democratizantes no norte da África, nos protestos contra as consequências de políticas recessivas na Espanha e na Grécia, ou contra o sistema financeiro em Wall Street, nos Estados Unidos, os textos buscam refletir sobre os motivos e possíveis desdobramentos desses movimentos. Autores como David Harvey, Emir Sader, Wallerstein, Mike Davis, Slavoj Žižek, Vladimir Safatle, dentre outros, participam da coletânea.

As condições sociais de afirmação e expansão de uma editora como a Boitempo não são aleatórias, mas respondem a movimentos estruturais específicos, sendo o momento escolhido por Ivana para iniciar a editora bastante significativo. A década de 1990 marca um momento de inflexão no mercado

editorial brasileiro. Faleceram nesse período José Olympio, dono da famosa editora homônima, Victor Civita, da Abril, Alfredo Machado, da Record, Sérgio Lacerda, da Nova Fronteira, Caio Graco Prado, da Brasiliense, Jorge Gertum Carneiro, da Ediouro e Ênio Silveira, da Civilização Brasileira. Todos nomes fundamentais do mercado editorial na segunda metade do século xx. A descentralização de projetos editoriais fortes no campo político de esquerda, como foi o caso da Brasiliense e da Civilização Brasileira, deixa espaço para a ascensão da Boitempo, sem que esta, entretanto, alcance posição hegemônica na intelectualidade do país como as que a antecederam. Os motivos, contudo, não estão diretamente relacionados à atuação da Boitempo em si, mas ao lugar que o pensamento de esquerda ocupou e ocupa nas universidades, imprensa e demais espaços de discussão intelectual e política.

A centralidade alcançada por editoras como a Civilização Brasileira e a Brasiliense se deviam, em grande medida, a uma hegemonia da esquerda no campo cultural e acadêmico na segunda metade do século xx, como argumentou Roberto Schwarz (1978). Desenvolvido a partir do período de democratização após o Estado Novo, a intelectualidade brasileira estabeleceu um posicionamento político hegemonicamente de esquerda, que se desdobrou durante o período de Ditadura Militar, apesar do processo repressivo que se intensificou sobretudo a partir de 1968. O distanciamento histórico em relação a este momento e a perda de hegemonia da esquerda na esfera cultural explica, em grande medida, a posição semiperiférica, embora firme, da Boitempo e das demais editoras de esquerda no país.

A coleção “Pandemia Capital”, lançada pela Boitempo durante a pandemia de Covid-19, no primeiro semestre de 2020, ano em que a editora comemora seus 25 anos de criação, é bastante reveladora da atuação da editora no mercado brasileiro. A coleção lembra o formato da Tinta Vermelha, com valores entre R\$ 5 e R\$ 15, cessão de direitos autorais, desta vez revertidos a entidades sociais⁷, e o uso da versão digital, embora com a quase total ausência

7. Segundo o site da editora, “os direitos autorais de todas as obras serão revertidos para o Fundo de emergência para sem-tetos afetados pelo coronavírus, organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST), e para a organização internacional Médicos Sem Fronteiras”.

de versão impressa, como se pode ver na tabela 1 a seguir.

Tabela 1: Livros publicados na coleção “Pandemia Capital”, da Boitempo.

Título	Autor/a	Preço impresso	Preço digital	Páginas
Crise e pandemia	Alysson Leandro Mascaro	Não disponível	R\$ 5,00	42
Pandemia: covid-19 e a reinvenção do comunismo	Slavoj Žižek	R\$ 39,00	R\$ 15,00	120
A cruel pedagogia do vírus	Boaventura de Sousa Santos	Não disponível	R\$ 10,00	50
A arte da quarentena para principiantes	Christian Dunker	Não disponível	R\$ 15,00	94
Reflexões sobre a peste	Giorgio Agamben	Não disponível	R\$ 15,00	46
Construindo movimentos: uma conversa em tempos de pandemia	Angela Davis e Naomi Klein	Não disponível	R\$ 15,00	49
(Re)nascido em tempos de pandemia: uma carta à Moana Mayalú	Talíria Petrone	Não disponível	R\$ 10,00	42
Coronavírus: o trabalho sob fogo cruzado	Ricardo Antunes	Não disponível	R\$ 13,00	51
Anticapitalismo em tempos de pandemia: marxismo e ação coletiva,	David Harvey	Não disponível	R\$ 15,00	75
A peste do capitalismo: coronavírus e a luta de classes,	Mike Davis	Não disponível	R\$ 13,00	41
Evangélicos e pandemia,	Pierre Salama	Não disponível	R\$ 12,00	51

Fonte: autoria própria a partir dos dados disponíveis no site da Boitempo e na Amazon.

Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2020/04/14/pandemia-capital-nova-serie-de-ensaios-da-boitempo-sobre-crise-da-covid-19/>. Acesso: 30 de out. 2020.

Figura 1: Capas de livros da coleção “Pandemia Capital” da Boitempo.

Fonte: Site da Boitempo.

Os livros da coleção “Pandemia Capital” possibilitaram à Boitempo dar uma resposta rápida aos questionamentos advindos no momento da pandemia a partir da publicação de ensaios curtos com teor político vinculados ao pensamento de esquerda. Grande parte dos autores da coleção já haviam sido publicados antes pela editora, com exceção de Talíria Petrone, deputada federal vinculada ao Partido Socialismo e Liberdade (Pso) e autora estreante. A forma de divulgação dos livros é também bastante emblemática, fazendo uso sobretudo de redes sociais, tais como *Instagram*, *Twitter* e *Facebook*, e de lançamentos de livros e debates transmitidos pelo canal da editora no *Youtube*.

Editora Todavia, coleção “2020 – ensaios sobre a pandemia”

Criada em julho de 2017, em São Paulo, a editora Todavia completou seu aniversário de três anos em plena pandemia. Embora o pouco tempo de existência pudesse sugerir uma retração no momento de intensificação da instabilidade econômica – com o fechamento de livrarias físicas e a diminuição inicial da atividade econômica no país –, o que se viu foi uma atuação ousada, com forte presença nas redes sociais, lançamento de livros e de uma nova coleção. Isso se deve, em grande medida, a configuração da editora, que une um conjunto de pessoas com ampla experiência editorial e investimentos financeiros sólidos.

A Todavia foi criada por um grupo de ex-funcionários da editora Companhia das Letras. Flávio Moura, André Conti e Leandro Sarmartz eram editores na empresa criada por Luiz e Lila Schwarcz e saíram para criar o próprio negócio. Juntaram-se a eles a agente literária Ana Paula Hisayama e o ex-diretor comercial Marcelo Levy, também ex-funcionários da Companhia (BITTENCOURT, 2017, *online*). À equipe de ex-funcionários da Companhia das Letras juntaram-se Alfredo Nugent Setubal, filho do presidente do Grupo Itaú Otávio Setúbal - um dos investidores da editora -, Guilherme Affonso Ferreira, presidente do grupo Teorema, e Luiz Henrique Guerra, dono do fundo de investimentos Indie (MEIRELLES, 2018, *online*).

A saída dos ex-funcionários da Companhia das Letras se deu no momento em que a editora fundada por Luiz e Lilia Schwarcz passava por um processo de fusão e se consolidava como parte do maior grupo editorial do mundo. Em 2011 o grupo editorial Penguin, editora fundada por Allen Lane na Inglaterra em meados de 1930, havia adquirido 45% das ações da Companhia das Letras, que continuava, entretanto, sob o controle majoritário dos fundadores da editora e com a participação acionária da família Moreira Salles. Em 2013, a Penguin se fundiu com o grupo editorial estadunidense Random House. A nova empresa, a Penguin Random House, passou a ter participação acionária da empresa alemã Bertelsmann e da britânica Pearson, e comprou o controle majoritário da Companhia das Letras em 2018, passando a ter 70% das ações

da empresa brasileira. Esse processo veio a se consolidar com a confirmação, em abril de 2020, da compra do controle completo do grupo editorial Penguin Random House pela Bertelsmann, que passou a ser dona de mais de 300 editoras com atuação em todo o mundo⁸.

A intrincada rede de fusões e aquisições dos grupos editoriais revela a dinâmica que se impõe no negócio dos livros em todo o mundo há algumas décadas. A concentração nos setores de produção e venda de livros vem se desdobrando desde a segunda metade do século xx em diversos países. Na Inglaterra, John B. Thompson (2005) observa a existência de duas tendências fundamentais a partir dos anos 1980: a formação de conglomerados editoriais e a consolidação de grandes cadeias varejistas, incluído aí o comércio *online*. Na França, Jean-Yves Mollier (2011) identifica a constituição do que chama de dois gigantes do livro, a Matra-Hachette em 1980 e a Groupe de La Cité em 1988, como o momento em que se “marcaria bem uma ruptura na história cultural do país, a velha ‘nação literária’ aderindo, contra a sua vontade (...), ao modelo de desenvolvimento anunciado pelo grande irmão norte-americano” (MOLLIER, 2011, p. 62-63). Esta adesão “forçada” se daria justamente por conta da concentração dos setores envolvidos na produção e venda e da ânsia pelo lucro, fazendo com que a ideia romantizada do editor que cuida com zelo e de forma apaixonada de cada livro dê espaço a decisões pragmáticas e economicamente orientadas.

De acordo com esse diagnóstico estão os ensaios de dois importantes editores estadunidenses da segunda metade do século xx. Jason Epstein (2002) relata como o crescimento dos conglomerados editoriais e das cadeias varejistas impulsionaram o mercado editorial numa direção que não seria condizente com a sua natureza. O negócio dos livros, argumenta ele, “é por natureza pequeno, descentralizado, improvisado, pessoal; mas bem desempenhado por pequenos grupos de pessoas com afinidades, devotadas ao seu ofício, zelosas de sua autonomia, sensíveis às necessidades dos escritores e aos diversos interesses dos leitores” (EPSTEIN, 2002, p. 19). André Schffrin (2006), de forma paralela,

8. MEIO E MENSAGEM. Bertelsmann compra 100% da Penguin Random House. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/marketing/2019/12/18/bertelsmann-compra-100-da-penguin-random-house.html>. Acesso: 30 de out. 2020.

observa como a orientação prioritária para o lucro tem tomado o lugar dos julgamentos editoriais voltados para a qualidade intelectual e literária daquilo que deve ou não ser publicado e de como o será feito. Ambos os relatos refletem uma visão crítica referente a atores envolvidos diretamente neste processo das mudanças pelas quais passaram o mercado editorial, em que se consolida uma tendência à concentração de editoras e de livrarias em grandes conglomerados, com a internacionalização destes setores.

Esse tipo de crítica à atuação de grandes empresas no mercado editorial vem ganhando força e se voltando, sobretudo a partir dos anos 2010, à atuação da Amazon. A empresa de varejo estadunidense tem sido apontada como predadora e contrária à cultura do livro. Nas palavras de Jorge Carrión (2020, p. 15), “um monstro cheio de tentáculos”. Esse tipo de acusação ganhou ainda mais peso durante a pandemia quando o patrimônio declarado de Jeff Bezos, dono da Amazon, cresceu de forma bastante expressiva⁹. As críticas voltam-se especialmente à ameaça que a empresa representaria à diversidade dos livros e à manutenção de uma dinâmica editorial heterogênea, elementos contrários às pretensões monopolistas de Jeff Bezos¹⁰.

Diante das críticas apresentadas à Amazon e da retração geral que vem acometendo o mercado editorial em todo o mundo, aliada a uma perspectiva romântica que busca no passado o modelo perfeito para o comércio de livros impressos, o editor e escritor Richard Nash (2013) argumenta que é necessário inventar novas formas de valoração do livro. Trata-se, essencialmente, de um chamado às editoras e autores para que ajam de forma inventiva. Nash argumenta que há espaço para empresas que consigam atuar a partir da geração de debates culturais amplos, promovendo discussões e outros mecanismos de interação entre leitores que não se restrinjam apenas à publicação, distribuição e venda do livro.

9. FOLHA DE SÃO PAULO. Dono da Amazon é primeiro no mundo a alcançar fortuna de US\$ 200 bilhões (27.ago.2020). Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/08/dono-da-amazon-e-primeiro-no-mundo-a-alcancar-fortuna-de-us-200-bilhoes.shtml>. Acesso: 30 de out. 2020.

10. Para uma discussão mais substancial desse tema, consultar Nóbrega (2020).

Algumas recentes iniciativas de pequenas e médias editoras no Brasil podem servir de parâmetro para a observação de mecanismos de atuação editorial que passam a ganhar espaço. As editoras Ubu e a Carambaia, por exemplo, vêm adotando estratégias de fidelização de clientes por meio de clubes de leitura, grupos de assinatura de livros e vendas antecipadas com entregas especiais. Durante a pandemia, alguns desses eventos foram mantidos e mesmo os grupos de leitura, como o da Carambaia, migraram para o formato *online*, permitindo a participação de pessoas de fora da cidade-sede da editora.

Nesse sentido a atuação da Todavia é paradigmática. A editora passa a ocupar o espaço intermediário entre os grandes grupos editoriais e as pequenas iniciativas. A partir da proposta da publicação de livros de ficção, não-ficção e quadrinhos, em três anos de atuação a Todavia já publicou obras de grande apelo público como *A valsa brasileira*, da economista Laura Carvalho, *Torto arado*, romance do escritor brasileiro vencedor do prêmio Leya Portugal e do Jabuti Itamar Vieira Jr e *Sobre os ossos dos mortos*, da escritora polonesa vencedora do prêmio Nobel Olga Tokarczuk.

Como afirma André Conti, um dos editores da Todavia:

A gente trabalha com um perfil próximo ao dos selos Companhia das Letras, Alfaguara e Objetiva, também de um pouco do que é o catálogo da Intrínseca e da Rocco. A gente achou que havia um espaço que é muito parecido com o da 34. Não é uma editora pequena, independente, que vive de livro a livro, um precisa dar certo para você fazer o outro, ou uma editora em que os autores pagam pela publicação. Também não é uma grande casa como a Companhia, que tem um selo de literatura de ultra qualidade e um selo religioso, um selo de autoajuda empresarial, um selo juvenil. Tem um espaço aí no meio que é esse lugar que a 34 ocupa, que a Cosac Naify ocupou, que é o de uma casa com produção constante (MAIA, 2017, *online*).

O gênero textual da narrativa parece uma das grandes referências da editora. Seja na ficção, no ensaio ou nas reportagens que publica, a editora costuma reafirmar o apelo à contação de histórias. A vinculação entre a experiência

editorial sólida e os expressivos investimentos financeiros foi o que possibilitou a editora a iniciar suas atividades de forma tão marcante, com a publicação de “O vendido”, de Paul Beatty, “Acre”, de Lucrecia Zappi, “O bulevar dos sonhos partidos”, de Kim Deitch, e “O palácio da memória”, de Nate DiMeo. A editora tornou-se rapidamente conhecida pelo público e contou com grande divulgação por meio de redes sociais e de jornais de grande circulação. Isso se reafirma na atuação da editora durante a pandemia, sobretudo com a criação da coleção “2020 – ensaios sobre a pandemia”.

Assim como ocorre com a coleção da Boitempo, a coleção da Todavia é composta em grande medida por autores previamente publicadas pela empresa, com ensaios curtos e vendidos a preços mais baixos que a média de livros publicado pela editora, tanto em formato digital quanto impresso, como pode ser visto na tabela 2¹¹.

Embora apresente algumas semelhanças com a coleção lançada pela editora Boitempo durante a pandemia, a coleção da editora Todavia se diferencia por publicar somente autores nacionais – ao passo que a Boitempo publica uma significativa quantidade de textos estrangeiros traduzidos – e vários deles inéditos no catálogo da editora – embora tenha iniciado a coleção com autores previamente lançados pela editora e com significativo sucesso de venda, como foi o caso de Laura Carvalho. A padronização dos preços e a disponibilidade de todos os textos simultaneamente em versão digital e física é outra característica marcante¹², além da ampla divulgação dos lançamentos por redes sociais

11. Na tabela constam os livros publicados até outubro de 2020. Os seguintes livros já foram anunciados pela editora, mas ainda não foram colocados à venda, motivo pelo qual ficaram de fora da tabela: “A constituição e o judiciário sob o vírus do autoritarismo”, de Conrado Hübner; “O mundo diante da pandemia: como os países estão reagindo”, de Guga Chacra; “Mapeando o genoma do vírus”, de Jaqueline Goes; “Confinadas e agredidas: as mulheres e a pandemia”, de Joice Berth; “Luto, trauma e ansiedade”, de Maria Lucia Homem; “A ciência pós-pandemia”, de Natalia Pasternak; “A internet na era do distanciamento social”, de Ricardo Terto.

12. A coleção foi lançada exclusivamente no formato digital e a impressão passou a ser realizada sob demanda, à depender do pedido de livrarias, distribuidores e leitores, segundo consta no site da editora, disponível em <https://todavialivros.com.br/visite-nossa-cozinha/>

Tabela 2: Livros publicados na coleção “2020 – ensaios sobre a pandemia”, da Todavia.

Título	Autor/a	Preço impresso	Preço digital	Páginas
Ponto-final: A guerra de Bolsonaro contra a democracia	Marcos Nobre	R\$ 30,00	R\$ 14,90	80
Curto-circuito: O vírus e a volta do Estado	Laura Carvalho	R\$ 34,90	R\$ 14,90	144
Política e antipolítica: A crise do governo Bolsonaro	Leonardo Avritzer	R\$ 30,00	R\$ 14,90	64
Morte na floresta	Aparecida Vilaça	R\$ 30,00	R\$ 14,90	56
Talvez ela não precise de mim: Diários de uma mãe em quarentena	Anna Virginia Balloussier	R\$ 30,00	R\$ 14,90	80
Entre amar e morrer, eu escolho sofrer: Um conto da pandemia	Sacolinha	R\$ 30,00	R\$ 14,90	40
Três pragas do vírus: Política internacional, dívida e desemprego na pandemia	Vinícius Torres Freire	R\$ 30,00	R\$ 14,90	96
Na curva do S: Histórias da Rocinha	Edu Carvalho	R\$ 30,00	R\$ 14,90	72
Prisões: Espelhos de nós	Juliana Borges	R\$ 30,00	R\$ 14,90	56

Fonte: autoria própria a partir dos dados disponíveis no site da Todavia e na Amazon.

e pelo canal da editora no *Youtube*.

Um novo tempo para o mercado editorial brasileiro

Os tempos no mercado editorial são marcados por empresas que conseguem impor durante determinado período novos parâmetros do que significa fazer um bom livro, estabelecendo, portanto, critérios de qualidade e inovação (SORÁ, 1997). Editoras que em determinado momento atuam em uma posição de vanguarda cultural no mercado editorial tendem a ocupar na sequência

colecão-2020-lancamento-em-junho. Acesso: 30 de out. 2020.

Figura 2: Capas de livros da coleção “2020 – ensaios sobre a pandemia”, da Todavia.

Fonte: Site da Todavia.

uma posição consagrada e institucionalizada. Os processos de rotinização que se impõem como decorrência da passagem do tempo e dos equilíbrios estabelecidos no mercado editorial (BOURDIEU, 2017) podem ser traduzidos como formas de envelhecimento, em que atores outrora inovadores perdem o apelo vanguardista e se impõem como paradigma dominante, abrindo espaço para que surjam novos agentes com pretensão de inovação.

O papel de editora inovadora foi ocupado de forma paradigmática pela Companhia das Letras sobretudo nos anos 1990 e 2000. A editora se tornou referência na definição de “novos esquemas de percepção e apreciação do bom livro, não a partir da imposição de um movimento literário, escola ou corrente de idéias particular, mas inventando concepções editoriais profissionais, que envolvem os novos livros de prestígio” (SORÁ, 1997, p. 169). A publicação

de ensaios estrangeiros deu a tônica do início da editora, que viria a agregar na sequência livros de ciências sociais, humanidades e literatura nacionais. A Companhia das Letras passou a se estabelecer como um marco no mercado editorial brasileiro a partir da sua atuação e prestígio, em grande medida referente ao seu estilo literário-ensaístico que viria a influenciar outras editoras ao organizar seus princípios de seleção de títulos. Como afirma Luiz Schwarcz (*apud* SORÁ, 1997, p. 159), “mesmo nas obras de não-ficção, eu considero que a gente está fazendo não-ficção literária, quer dizer, com preocupações literárias [...], mesmo que as obras sejam históricas, de ciência política, ou trabalho interdisciplinar na área de não-ficção, todos os trabalhos têm um cuidado literário com o texto”.

A Companhia das Letras passou gradativamente a assumir uma posição de instância legitimadora de novos autores, temas e estilos, ocupando parte do espaço deixado vago pela crítica literária que foi sendo eliminada dos jornais de grande circulação (KORACAKIS, 2006). As relações entre distintas gerações ajudam a delimitar as formas de transferência de capital. Luiz Schwarcz era funcionário da editora Brasiliense, de Caio Graco Padro, e deixou sua função para fundar a própria editora. Nos momentos iniciais de atuação estabeleceu vínculos bastante sólidos de amizade com Jorge Zahar, um dos principais nomes do mercado editorial brasileiro na segunda metade do século xx (SILVA, 2019). Os vínculos de amizade e parceria comercial são reveladores do processo de apadrinhamento que ajudam a direcionar as mudanças nas formas de legitimação no campo (SORÁ, 1997). A mesma relação de apadrinhamento foi observada na parceria entre Octalles Marcondes Ferreira e Ênio Silveira, respectivamente sogro e cunhado, donos da Companhia Editora Nacional e da Civilização Brasileira, em meados do século xx. Esses elementos e a dinâmica geracional envolvida pode ser traduzida, nos parâmetros do campo editorial, como uma forma atualizada de legitimação diante das novas gerações de um editor já consagrado e uma medida de posicionamento para o editor estreante, que já se lança no mercado tendo a “benção” de uma das figuras de maior prestígio nacional.

Mudanças temporais no mercado editorial vão se estabelecendo à medida em que surgem novas empresas cujas práticas e princípios de seleção são

capazes de influenciar um amplo conjunto de outras editoras, estabelecendo-se como parâmetro em relação ao qual é necessário se posicionar, seja afirmando ou negando tais práticas. Foi o que aconteceu com o surgimento da Cosac Naify em 1997 no que diz respeito à atualização na concepção gráfica dos livros brasileiros (SILVA, 2014). Mais recentemente a editora Ubu, criada em setembro de 2016 por ex-funcionárias da Cosac Naify, fechada em 2015, deu continuidade a uma série de práticas iniciadas na editora de Charles Cosac.

É possível identificar hoje uma série de editoras que tomam os projetos gráficos dos livros da Cosac Naify como parâmetro para a sua produção, embora com atuações bem distintas. Se a junção entre uma estrutura robusta e a elaboração de projetos editoriais especiais foi um dos entraves à viabilidade financeira da editora, agora as novas experiências contam com reduzido número de funcionários e o apelo a expedientes específicos voltados para um público mais restrito: alocação de escritório em espaços compartilhados de trabalho – o que contribui para diminuir os custos fixos com aluguel –, a elaboração de edições especiais com tiragem limitada, pré-venda de edições exclusivas – em que se oferecem vantagens como, por exemplo, a assinatura do artista que fez o projeto do livro –, a assinatura mensal de livros ou mesmo eventuais campanhas de financiamento coletivo.

A própria Companhia das Letras também passou por um processo de institucionalização, principalmente a partir do já citado processo de fusão com grandes grupos estrangeiros, sendo a recém-lançada editora Editoria Todavia uma das herdeiras e continuadoras dos princípios “literários” de seleção de obras que fizeram da Companhia das Letras o parâmetro do prestígio editorial nos anos 1990. Trata-se, portanto, de novos parâmetros que vão sendo estabelecidos no campo editorial, agindo a partir de oposições e complementariedades, disputas e parcerias, que consolidam não só posições no universo do mercado editorial, mas formas distintas de circulação de conhecimento, legitimidade de autores, temas e estilos textuais.

Seja por meio da ocupação de um espaço que foi deixado vazio pelo fechamento ou aquisição das grandes editoras vinculadas ao pensamento de esquerda da segunda metade do século XX, como foi o caso da Boitempo, seja

ocupando o lugar de legitimação da inovação literária e do ensaísmo, ocupado pela *Todavia* em um momento em que a configuração da *Companhia das Letras* já não permite processos tão inovadores, o que ocorre é que novas dinâmicas vão se impondo no mercado editorial nacional.

Considerações finais

Este artigo realizou a análise das coleções “*Pandemia Capital*” e a “2020 – *Ensaio sobre a pandemia*” publicadas respectivamente pelas editoras *Boitempo* e *Todavia*. As coleções foram criadas no momento inicial da crise advinda da pandemia de Covid-19 e tomaram as consequências sociais da própria situação sanitária como objeto de investigação. A partir da análise de alguns elementos relacionados ao comércio de livros nas últimas décadas, foi possível perceber que as mudanças que atingem o mercado editorial brasileiro são profundas e significativas. As escolhas editoriais relacionadas às coleções – como a eleição dos formatos digital e impresso simultaneamente, os textos curtos, a padronização de projeto gráfico, o formato da divulgação e a preferência por autores previamente publicadas pelas editoras – inserem-se nesse contexto mais amplo de mudanças e apontam caminhos que podem significar o início de um novo tempo no mercado editorial brasileiro.

Um novo tempo no mercado editorial significa sobretudo o estabelecimento de novos padrões que se impõem à publicação de livros. Embora seja difícil falar em tendências sociais a serem desdobradas no futuro, ainda mais em um momento de tamanha incerteza, é possível perceber, ao se analisar ambas as coleções, alguns elementos relevantes. O perfil das editoras e a sua capacidade de inovação em um momento de retração do mercado, as escolhas com relação ao formato dos livros, o estilo dos textos, a autoria e as estratégias de divulgação revelam não só alguns possíveis caminhos a serem percorridos nos próximos anos, mas as consequências das mudanças pelas quais vem passando o mercado editorial nas últimas décadas e se impõem à circulação e ao acesso aos livros no Brasil.

Referências

AZENHA, Manuela. De Stendhal a Padura. **Revista Brasileiros**, 30 out. 2015. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2015/10/de-stendhal-padura/>. Acesso: 21 de mar. 2017.

BARCELLOS, Maria De Araújo. As pequenas e médias editoras diante do processo de concentração: oportunidades e nichos. In: BRAGANCA, Aníbal; ABREU, Márcia (org.). **Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Unesp, 2010.

BITTENCOURT, Bruna. Ainda reúne time experiente e se prepara para lançar cinco livros por mês; editora estreia na Flip com o festejado autor Paul Beaty. **Revista Trip** (10 jul. 2017). Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/editora-todavia-tem-editores-experientes-e-se-prepara-para-estrear-na-flip>. Acesso: 13 de out. 2020.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. **Política & Sociedade**, v. 17, n. 39, p. 198-249, 2017.

BUENO, Mariana. ¿Cómo se comportó el mercado editorial en la última década? **Cerlalc**, online, 2019a. Disponível em: <https://cerlalc.org/como-se-comporto-el-mercado-editorial-en-la-ultima-decada/>. Acesso: 23 fev. 2021.

_____. ¿Cómo se comportó el mercado editorial en la última década? Segunda parte. **Cerlalc**, online, 2019b. Disponível em: <https://cerlalc.org/como-se-comporto-el-mercado-editorial-en-la-ultima-decada-segunda-parte-1/>. Acesso: 23 fev. 2021.

CARRIÓN, Jorge. **Contra Amazon**. São Paulo: Elefante, 2000.

CERLALC. **El sector editorial iberoamericano y la emergencia del Covid-19**. Bogotá: Cerlalc, 2020.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EPSTEIN, Jason. **O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KORACAKIS, Teodoro. **A companhia e as letras: um estudo sobre o perfil do editor na literatura**. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

MAIA, Maria Carolina. Editora Ainda mira o público deixado pela Cosac Naify. Veja

Meus Livros, **Veja**, 22 jul. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/todavia-mira-o-publico-deixado-pela-cosac-naify/>. Acesso: 13 de out. 2020.

MEIRELES, Maurício. Penguin Random House compra controle majoritário da Companhia das Letras. **Folha de São Paulo**, 30 out. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/penguin-random-house-compra-controle-majoritario-da-companhia-das-letras.shtml>. Acesso: 30 out. 2020.

MOLLIER, Jean.-Yves. A evolução do sistema editorial francês desde a Enciclopédia de Diderot. **Livro – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição**. v. 1, p. 61–74, 2011.

NASH, Richard. What is the business of literature? **Virginia Quarterly Review**, vol. 89, n2, spring, 2013. Disponível em <https://www.vqronline.org/articles/what-business-literature>. Acesso: 15 de out. 2020.

NÓBREGA, Leonardo. A política do livro no Brasil. **Blog da revista Dados**, online. 2020. Disponível em: <http://dados.iesp.uerj.br/politica-livro-brasil/>. Acesso: 23 fev. 2021.

SCHFFRIN, Andre. **O negócio dos livros**: como as grandes corporações decidem o que você lê. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61–92.

SILVA, Leonardo Nóbrega Da. **Projeto gráfico como projeto editorial**: um estudo de caso da editora Cosac Naify. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

_____. **Editores e ciências sociais no Brasil**: a Zahar Editores e a emergência das ciências sociais como gênero editorial (1957-1984). Rio de Janeiro: UERJ, 2019.

SORÁ, Gustavo. Tempo e distâncias na produção editorial de literatura. **Mana**, v. 3, n. 2, p. 151–181, 1997.

THOMPSON, John B. **Books in the digital age**: the transformation of academic and higher education publishing in Britain and the United States. Cambridge: Polity Press, 2005.

Recebido: 02/11/2020

Aceito: 19/12/2020

La circulación del cine documental en tiempos de pandemia: experiencias de festivales en línea en Brasil y México

The circulation of documentary cinema in pandemic times: the experiences of virtual festivals in Brazil and Mexico

Bianca Salles Pires¹

1. Doctora en Humanidades (Sociología), PPGSA/UFRJ. Actualmente participa en el Seminario sobre Experiencias Cinematográficas, México; y en el Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais, Brasil. Orcid: 0000-0002-9348-1127. bianca.s.pires@gmail.com

Resumen: En el ensayo analizo la circulación de películas documentales en Festivales de Cine llevados a cabo en Brasil y México a lo largo de los meses de abril a septiembre de 2020, período marcado por las restricciones traídas por la pandemia del Covid-19. La cartografía aquí presentada incluye festivales dedicados a exhibición exclusiva de documentales y muestras internacionales de corto y largometraje de otros géneros, permitiendo valorar la extensión de las programaciones durante el período. A lo largo del ensayo analizo algunas iniciativas promovidas en ambientes virtuales en el período, reflexionando acerca de los desafíos de promover una programación en línea, las maneras en que los públicos interactúan entre ellos y con las programaciones y las nuevas dinámicas de debates y conversatorios online frutos de los festivales virtuales.

Palabras clave: Festivales de cine; Películas Documentales; Públicos de cine; Muestras de cine online; Covid-19.

Abstract: In this essay, I analyze the circulation of documentary films at Film Festivals held in Brazil and Mexico between April and September 2020, a period marked by the health restrictions caused by the Covid-19 pandemic. The cartography presented here encompasses festivals dedicated exclusively to documentary films and international exhibitions dedicated to short and feature-films, allowing to assess the extent of the cinema programming during the period. Throughout the essay, I analyze some initiatives promoted in virtual environments in this period, reflecting on the challenges of promoting online programming, the ways that spectators interact with each other and with programs, and the new dynamics of online debates and events resulting from virtual festivals.

Keywords: Film festivals; Documentaries; Cinema spectators; Online film festival; Covid-19.

Los festivales como objeto de estudio: un campo de investigación en expansión

Las investigaciones que tienen como objeto de estudio los eventos audiovisuales se han venido consolidando en el continente latinoamericano en la última década. Con distintos enfoques analíticos, estos trabajos han sido desarrollados por historiadores, científicos sociales (sociólogos y antropólogos), productores culturales y estudiantes de cine, lo que ha permitido traer múltiples enfoques al campo de estudios¹.

En el continente europeo, las investigaciones acerca de los eventos culturales están desarrollando análisis que incluyen las dimensiones económicas, políticas, sociales y culturales, así como sus relaciones con las dinámicas de poder, vínculos identitarios, estilos de vida, sociabilidades, etc. (ETHIS, 2002; DE VALCK, 2007, 2012; VALLEJO, 2014). Además de verlos como espacios para la producción, mediación y consumo de objetos, a través de eventos públicos que reúnen a productores, críticos, especialistas y nuevos espectadores (NÉGRIER,

1. En 2020 surge en Brasil el Grupo de Investigación “Festivales Audiovisuales”, que reúne a los científicos del tema en el país. En Chile el seminario “Los Festivales de Cine en Chile”, reúne científicos del tema.

2010; RUOFF, 2012). Abordando específicamente los eventos cinematográficos, Marijke de Valck (2007) argumenta sobre la importancia de que los análisis vean a los festivales como espacios privilegiados para la circulación de películas y como momentos clave para la apreciación de filmes. La autora propone que, debido a que están marcados por una lógica de corto plazo, siendo en su origen temporal, la proyección de películas en festivales está envuelta de grandes expectativas y celebraciones.

Acercas de las experiencias en el continente latinoamericano, las investigaciones demuestran que los festivales asumen características distintas en recurrencia de las realidades locales y las restricciones políticas vividas durante los años 1960's y 70's en la región (AMIEVA, 2012, 2018; PEIRANO, ITIER, 2018; GUTIÉRREZ, 2017; MELO, 2018; RIBEIRO, 2019; ROMÁN, 2010); proponen análisis históricos o cartografías de los eventos latinoamericanos y sus programaciones a partir de los años de 1990's (CHAVÉZ CARVAJAL, 2017; GARRETT, 2020; MAGER, 2019; MATTOS, 2018; PEIRANO, AMIEVA, 2018; VALLEJO, 2018; ZAVALA, 2012); o hacen etnografías y/o encuestas en los festivales, abarcando las experiencias de programadores y/o públicos (ALMEIDA, 1995; ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES, 2018; PALMA, ALVARADO, GARCÍA, 2014; PIRES, 2013, 2019; ROSAS MANTECÓN, 2019; SILVA, 2012; ZIRIÓN PÉREZ, 2018).

Los festivales cinematográficos se establecen en la actualidad como importantes ventanas para la circulación de obras audiovisuales y como espacios-tiempo privilegiados para los públicos interesados en filmes, que en gran medida no llegan a estrenarse en los circuitos regulares. La continuidad de los eventos, programados aproximadamente en la misma época cada año, promueven la reunión periódica alrededor de películas, aglutinando obras con temáticas semejantes o géneros específicos, que despiertan el interés de los públicos. La permanencia de los eventos produce expectativas en los frequentadores y una parte de los públicos se sentirá conmovida y regresará cada año, reencontrando películas raras, nuevos directores y los "amigos de festival", en un ambiente repleto de sociabilidades que ocurren alrededor del cine (PIRES, 2019). En el caso de géneros poco exhibidos en la cartelera regular, como es el cine documental, las ventanas abiertas por los festivales se tornan aún

más importantes, posibilitando que las obras sean proyectadas en la pantalla grande².

La ampliación del número total de eventos audiovisuales y la diversificación de las temáticas tratadas por las muestras cinematográficas es una realidad vivida en México y en Brasil a lo largo de la última década. En México fue registrado un aumento de 69% en el número de festivales en los últimos 10 años, en 2010 se contabilizaban 54 eventos en el país llegando al total de 168 en 2019 (DE LA VEGA, 2020, p.114). Los números de muestras en Brasil también han estado en constante crecimiento, variando de un total de 243 eventos registrados en 2009, a 360 en 2018 (LEAL, MATTOS, 2008; CORRÊA, 2020), disminuyendo ligeramente en el año 2019, cuando fueron registrados 348 festivales³.

En los dos países se perciben recortes de inversión en el sector audiovisual a partir del año de 2019, con el inicio de los mandatos presidenciales de Andrés Manuel López Obrador y Jair Bolsonaro. Vale resaltar, que en los dos países las medidas restrictivas incluyen ajustes presupuestarios, pero en el caso brasileño también son registradas intervenciones por cuestiones ideológicas sobre el cine y las temáticas tratadas en las películas producidas en el país⁴.

2. El gráfico del número de documentales mexicanos registrados en 2010-2019 apunta que el número de producciones ha crecido en la última década, pasando de 30 obras en 2013 a un total de 79 en 2018, seguido de un pequeño decrecimiento en 2019, cuando fueron producidas 73 películas documentales (IMCINE, Anuario Estadístico 2019). Según el "Anuário Estadístico do Cinema Brasileiro", producido por la Agencia Nacional de Cinema (ANCINE), el número de obras documentales presenta un crecimiento no constante en el país hasta 2016, cuando el número pasa a subir. Desde entonces fueron registrados: 2016, 44 documentales; 2017, 62 documentales; 2018, 90 documentales (ANCINE, 2016, 2017, 2018). Hasta el cierre de este artículo el "Anuário Estadístico do Cinema Brasileiro 2019" no había sido publicado.

3. El inicio del gobierno de Jair Bolsonaro fue marcado por distintos recortes en el sector cultural, Paulo Luz Corrêa (2020) enumera diferentes ajustes de presupuestos e intervenciones directas realizadas a lo largo de 2019, que incidieron en los festivales audiovisuales brasileños y en la participación de películas nacionales en eventos extranjeros (CORRÊA, p. 16-22).

4. En el documento "Os festivais/mostras audiovisuais 2019: geografia e virtualidade", el autor

Sumado a este cuadro, la recesión económica se agrava en el año de 2020 en consecuencia de la emergencia sanitaria causada por la propagación del virus Covid-19, que llevó a los dos países a adoptar medidas restrictivas a los espacios públicos, entrando en cuarentenas voluntarias. Para el sector audiovisual las medidas incluyeron el paro de las grandes producciones audiovisuales, el completo cierre de las salas de cine, todos los eventos audiovisuales programados fueron cancelados o cambiaron sus fechas, entre otras.

La respuesta encontrada por las muestras cinematográficas para garantizar su continuidad, fue posponer fechas y migrar para plataformas virtuales. No obstante, los festivales en línea nos hacen plantearnos algunas cuestiones: Si los festivales son entendidos como espacios-tiempo privilegiados para el encuentro colectivo de los públicos con las películas en pantalla grande, ¿cómo transponer estas experiencias a los ambientes domésticos?; por otro lado, las actividades en línea transponen la noción de exhibición en espacios físicos específicos, posibilitando que las programaciones sean vistas en todo el país o inclusive el exterior. Las obras regionales pueden así alcanzar otras latitudes y ser apreciadas por otros públicos, que de otra manera no podrían ver programaciones de festivales lejanos, pero ¿Quién tiene acceso a una banda ancha de calidad que le permita ver una programación totalmente virtual? Estos son dos interrogantes que direccionan el análisis de la presente cartografía.

Festivales virtuales o mixtos: una cartografía preliminar de las muestras en tiempos de pandemia

La búsqueda por comprender la adaptación de las actividades presenciales a ediciones *online* encontró algunas dificultades, que se reflejan en las informaciones analizadas a lo largo de este ensayo. Entre los obstáculos están la ausencia de: un catálogo de la edición virtual, una página oficial donde se quede el registro de la programación en línea, datos de las obras presentadas (dirección, duración, procedencia). Un número considerable de eventos publicó

presenta una lista de cien festivales que no fueron promovidos en el año de 2019, entre las reducciones que más llaman atención están los Festivales LGBTs, de 12 festivales en 2018, para 8 en 2019 (CORRÊA, 2020).

sus actividades únicamente en redes sociales – *Facebook* e *Instagram* –, lo que torna el registro de las selecciones difuso y a veces incompleto.

Sumado a esto, la utilización de plataformas externas para la exhibición en línea también trajo problemas en el registro del programa presentado, en muchos casos pasado el período de los festivales, los títulos e informaciones sobre las películas no quedan disponibles. La ausencia de documentaciones confiables de algunas programaciones, han traído dificultades a la idea inicial de realizar una cartografía de las películas documentales que han circulado durante los meses investigados y trae obstáculos a futuras investigaciones que tienen como objeto de estudio los eventos. En el caso específico de los cortometrajes, la falta de documentaciones inviabilizó el análisis del contenido exhibido en cinco eventos brasileños.

Cuando examinados a partir de la óptica de, a qué tipo de información tiene acceso los públicos antes de decidirse por una película u otra, las actividades reflejan por un lado, un movimiento más amplio, propio del incremento y diversificación de los eventos audiovisuales en los últimos años, que atraen nuevos públicos y proponen otras maneras de programar, mismas que no están dictadas por bases académicas en la manera de divulgar sus contenidos (cinéfilia clásica); por otro lado, hablan de una relación entre los públicos, las redes sociales y los contenidos de internet marcados por el inmediatez. Al examinar la interface de la plataforma *Netflix*, Leandro González (2020) advierte que esta suprime cualquier paratexto lingüístico que no sea el título de la obra y “el isologotipo de la plataforma cuando se trata de un producto ‘Netflix original’” (GONZÁLEZ, 2020, p. 156). La ausencia de información acerca de la dirección, país (coproducción) de origen y año de producción en algunos de los festivales en línea representan, así como en el caso de *Netflix*, una ruptura con las credenciales, los contratos de lectura y la manera de interactuar con los programas y filmes en las muestras, que durante décadas los cinéfilos de festivales han practicado (JULLIER, LEVERATTO, 2012; PIRES, 2019).

Lo que aquí llamo de cinéfilos de festival, tiene que ver con una definición que entiende los públicos en plural, mirándolos no a partir de una definición de cinéfilia cómo un público homogéneo, intelectualizado y cuya fruición está

relacionada a la apreciación estética, la escrita y el conocimiento de sus autores (BAECQUE, 2010); más bien hablo acerca de las maneras con que los frequentadores asiduos de festivales se relacionan con el espacio-tiempo de los eventos audiovisuales, las expectativas con la programación que incluye sus directores y filmografías favoritas al mismo tiempo en que encuentran en las muestras la posibilidad de conocer el nuevo, el transgresor, el inusitado. El festival es antes de todo el espacio-tiempo anual para el reencuentro con el cine a partir de una experiencia inmersiva, para la constante formación y el conocimiento de otras filmografías, y para la expresión de sociabilidades y estilos de vida alrededor del cine. Es cierto que la ampliación de las programaciones y diversificación de festivales trajeron cambios a las maneras de presentar los contenidos también en las muestras audiovisuales presenciales en los últimos años, pero hay que reflexionar en qué medida la adaptación vivida en el período de la pandemia fue en parte realizada a partir de una lógica del momento. Con registros que quedan nada más en las redes sociales pertenecientes a una misma organización, que pasan a detener la memoria de los festivales.

La recabación de información en el caso brasileño fue realizada a partir de los festivales audiovisuales presentes en el último diagnóstico del sector (CORRÊA, 2020) y de las publicaciones en redes sociales de grupos formados por frequentadores de festivales, buscando encontrar registros en internet de cada evento ocurrido entre abril y septiembre con exhibiciones de películas documentales⁵. La información encontrada contabiliza 50 Festivales de cine ocurridos en Brasil en el período⁶. No fueron incluidos eventos audiovisua-

5. Cada país contabiliza dos festivales que no tuvieron exhibición de documentales: en Brasil el XVI FestsPoa, dedicado exclusivamente al género fantástico, ocurrió entre los días 24 de julio y 02 de agosto; el 10º Cinefantas: Festival Internacional de Cinema Fantástico entre los días 06 y 20 de septiembre. En México el festival 24 risas por segundo – Festival de cine y comedia, ocurrió de manera online entre los días 18 y 31 de agosto; el XIX Macabro: Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México, entre los días 25 y 30 de agosto.

6. 7º BIFF Brasília International Film Festival (22-26 abr); 8º Festival de cinema Curta Pinhais (8-16 may); III Festival de cinema de rua (13-16 may); Festival Impossível - Curadoria Provisória (26/05 a 7/06); Edição especial Online Olhar de Cinema: Festival Internacional de Curitiba (3-11 jun); Assimetria

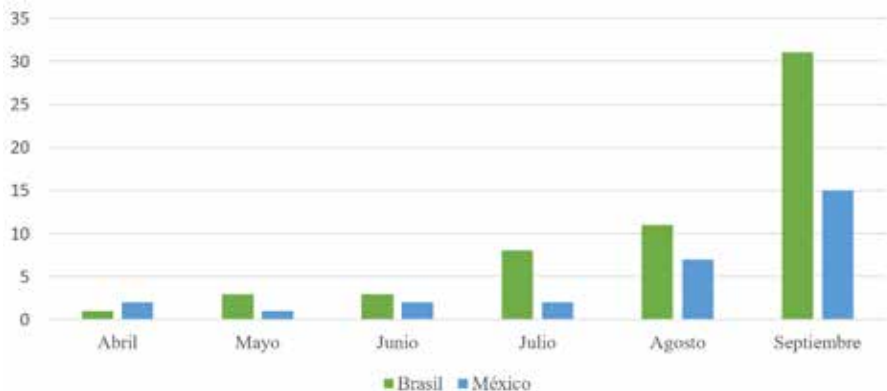
les promovidos por centros culturales o actividades de pre estrenos llevadas a cabo por distribuidores o salas de cine. En el caso mexicano, la recabación partió de la lista de festivales publicada en la página del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), agregando eventos sugeridos en redes sociales. El número total de actividades contabilizan 22 muestras audiovisuales⁷. En

(12-25 jun); Festival Rastro: Festival de Cinema Documentário (24-28 jun); III Mostra de cinema latino-americano e Caribenho (1-7 jul); 1º FestCurtas Fundaj 2020 (7-12 jul); 15º Festival Taguatinga de Cinema (04/07 – 29/08); 5º Festival de Cinema de Bento Gonçalves (15-18 jul); 7ª Mostra Curta Susano (17-24 jul); Festival de Cinema de Santa Teresa (23-25 jul); 2ª Mostra de Curtas Independentes Jovens Cineastas (25-26 jul); Festival Internacional de cinema de Itabaina (26/07 – 01/08); 3º Fescine Pedra Azul (4-8 ago); 3º Curta Caicó (8-16 ago); 9º Ecofalante (12/08 – 20/09); Recine: Festival Internacional de cinema de Arquivo (17-27 ago); 4º Festival ECRÃ (20-30 ago); 31º Festival Internacional Curtas Metragens de São Paulo (20-30 de ago); 5ª Mostra de Cinema da Mulher (21-23 ago); 9º Festival de Filmes Outdoor Rocky Spirit (21-31 ago); 1º Festival do Cinema dos Quilombos (22/08 – 05/09); Mostra Filme da Montanha (23/08 – 05/10); 7º Festival de cinema de Caruarú (23/08 – 13/09); 4º Cine Baru (1-30 sep); 15º CineOP (3-7 sep); Egbé 2020 (3-30 sep); 5ª Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso (6-13 sep); 12º In Edit Brasil: Festival Internacional do Documentário Musical (7-20 sep); VI Dobra: Festival Internacional de Cinema Experimental (8-27 sep); V Cine Tamoio (11-19 sep); Amazônia DOC.6 Festival Pan-Americano de cinema (12-16 sep); 1º Festival Amazonas do Cinema (12-16 sep); 19º Mostra do Filme Livre 2020 (12-20 sep); 13º EntreTodos: Festival de Filmes Curtos e Direitos Humanos (13-19 sep); 48º Festival de Gramado (22-27 sep); 4º Metrô (23-30 sep); FRAPA: Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (23-30 sep); 24ª FAM: Festival Audiovisual Mercosul 2020 (24-30 sep); Festival Cindie (24/09 – 03/10); É tudo verdade: Festival Internacional de Documentário (Retrospectivo 24/03 – 15/04; Competitivo 24/09 – 04/10); 19º MAUAL (28/09 – 02/10); Santos Film Fest (29/09 – 06/10); Mostra Itinerante de Cinemas Negros: Mahomed Bamba (30/09 – 09/10).

7. Daimon Muestra Internacional de cine en streaming (06-28 abr); Ambulante en Casa (29/04-28/05); Gira FICUNAM (22-28 may); Nuestro Cine MX (07/06 – sigue); Orgullo Mix 2020 - Muestra de preestrenos del 24º Festival Mix: Cine y Diversidad Sexual (25-29/06); Muestra de Cine en Lenguas Indígenas (01/07 – 02/08); 3º Festival de Cine Independiente de la Ciudad de México (9-13 jul); XV Festival Internacional de Cine Universitario (5-8 ago); Festival Internacional de Cine de Monterey (13-20 ago); 8ª Documenta, Festival Internacional de Cine Documental (13-22 ago); II Festival de

seguida vemos (en el Gráfico 1) la curva que representa la variación del número de eventos con presencia de películas documentales de en cada país.

Gráfico 1: Festivales por mes.



Fuente: Elaboración propia.

El número de actividades registradas de abril a septiembre de 2020 es muy inferior a la de los años anteriores, pero hay algunos eventos confirmados para el último trimestre del año. Muchos festivales ya habían hecho sus convocatorias y selecciones, en las redes sociales y páginas propias informaban estar esperando nueva fecha para la realización del evento. Sólo un festival mexicano ya estaba previsto para que se transmitiera por medio de *streaming*, el festival Daimon. Aun así, la cantidad de eventos creció según iba avanzando el período de confinamiento, lo que refleja una continua adaptación por parte de los festivales a la nueva realidad: en el bimestre de agosto y septiembre tuvimos 31

Cine Arte y Deseño (14-16 ago); 6º Tlachana Festival de Cine de Arte digital (19-30 ago); Verashot: Festival de Cortometrajes Veracruz (20/08 – 23/09); 4º FICAH 2020: Festival Internacional de Cine de América (26-29 ago); 15º Short México (2-9 sep); 4º FENS: Festival de Cine Ensenada (7-12 sep); MIC Género: Tour 2020 (10/09 – 25/10); Dulcimo VARI: Festival de Cine y Vídeo femenino (17-19 sep); Humano Film Festival (17-20 sep); XI Contra el silencio todas las voces (17/09 – 04/10); 23º Guanajuato Internacional Film Festival (18-27 sep); 9º Festival Cinema México/Alemania (25-27 sep).

festivales en Brasil, 62% del total, en México 15 eventos, 68% del total.

Cuando analizamos las plataformas utilizadas y el tipo de programación disponible en los eventos de cada país nos confrontamos con diferencias que hablan de la manera en que los apoyos gubernamentales y las curadurías fueran posibles a lo largo del semestre. En Brasil, 25 festivales (50%) utilizaron plataformas propias para la programación, México contabilizó seis eventos (27%) con páginas propias. Otras 22 muestras brasileñas fueron exhibidas por medio de otras plataformas privadas – *Videocamp*, *Looke*, *Mubi*, Tamanduá tv, *Youtube*, *Vimeo*, *Sesc Play*⁸–, por redes sociales – *Facebook* e *Instagram* –, o utilizaron un canal de tv por asignatura – Canal Brasil. En México un evento ocurrió en *Facebook* y uno en *Vimeo*; un festival fue mixto, con una parte de su programación en la plataforma *Filminlatino* y otra parte en la sala virtual de Cinépolis⁹; otras dos muestras hicieron uso de plataformas internacionales: *FilmFreeway* y *Festhome*. Sin embargo, el camino más utilizado por los festivales en México fueron las plataformas o canales de televisión públicos – *Filminlatino*, *MXplay*, tvs públicas¹⁰ – utilizadas para la difusión de diez festivales (45,5%). En Brasil apenas cuatro eventos en São Paulo ocuparon la plataforma del gobierno del estado, *SPCine Play (Looke)*¹¹, pero ninguno de ellos de manera exclusiva, con-

8. El Serviço Social do Comércio (SESC) es una institución privada, mantenida por empresarios del comercio de bienes, servicios y turismo que actúa en todo Brasil, administrando teatros y cines en diferentes ciudades. Durante el período de la pandemia el SESC Play contó con una programación virtual de teatro, conciertos y películas, incluyendo parte de la programación de festivales de cine y promoviendo muestras propias.

9. La red mexicana Cinépolis apoya a algunos festivales audiovisuales mexicanos, que históricamente tienen parte de sus programaciones exhibidas en sus salas de cine. En 2013 lanzo en el mercado la plataforma www.cinepolisklic.com

10. En 2015 el Instituto Mexicano de Cinematografía, en colaboración con la Secretaría de Cultura, crea la primera plataforma de *streaming* con apoyo público del país, el *Filminlatino*. En 2018 lanza el *MXplay*, la primera plataforma de distribución de contenidos audiovisuales producidos por entidades públicas de carácter cultural, educativo y de entretenimiento. Entre los canales de TV pública citados están: Canal 14, Canal 21, Canal 22 y la TV UNAM.

11. El *SPCine Play* es la única plataforma de *streaming* pública de Brasil, mantenida por la Empresa

tando también con plataformas propias o pagadas donde se transmitió una parte de sus carteleras.

A partir de los canales de difusión utilizados por los festivales vemos que las realidades vividas en los dos países fueron distintas e influyeron en la calidad con que la programación llegó a los públicos. Al analizar los eventos exhibidos en su propia página podemos dividirlos en dos grupos: el primero son los festivales con una trayectoria “consolidada”, que a lo largo de sus historias han tenido apoyos públicos y privados para llevar a cabo sus actividades. Por sus prestigios y soportes externos tuvieron los aportes financieros necesarios para adaptar sus propias páginas a las exigencias de un festival en línea, aunque incontables problemas técnicos hayan sido observados. El segundo grupo son de festivales con trayectorias alternas, hechos por colectivos culturales y cuya programación es, casi toda, formada por cortometrajes. Los canales de difusión adoptados por estos eventos fueron las redes sociales (*Facebook, Instagram*) o plataformas para divulgación de vídeos de amplio acceso (*Youtube, Vimeo, etc.*).

La cuestión de seguridad del contenido exhibido en internet es una preocupación que está presente principalmente entre los largometrajes, cuyas exhibiciones en festivales en gran medida es anterior a su estreno en las salas de cine. El temor a que el contenido de la obra fuera pirateado fue un factor que llevó a algunos realizadores a suspender sus participaciones en festivales, y ha sido una cuestión clave para los eventos que se adaptaron a un ambiente virtual. Los cortometrajes sufren menos restricciones para la circulación en línea, una vez que la exploración comercial de estas obras es poca, o inexistente, en la cartelera regular de las salas de cine. Estos últimos tradicionalmente tienen los festivales de cine como principal ventana para la exhibición en pantalla grande y comúnmente tienen al internet como su principal canal de difusión.

En México, la posibilidad de tener apoyo de plataformas públicas para la programación por un lado disminuye los costos operacionales de los festivales, que pueden tornar disponibles sus programas con una buena calidad sin el costo de convertir sus páginas en espacios seguros, y por otro, trae credibilidad

de Cinema e Audiovisual de estado de São Paulo (SpCine). Lanzada en 2016, la plataforma exhibe la programación de festivales de cine, teatro y conciertos.

junto a los productores y distribuidores de las obras que se sienten seguros en exhibirlas. Cuando analizamos específicamente la plataforma *Filminlatino* durante el semestre, percibimos un incremento en el número de títulos tornados disponibles, existencia de programas especiales, funciones gratuitas y festivales en línea; actuando en acuerdo a las recomendaciones gubernamentales que durante el período invitaba a la población a quedarse en casa¹². La utilización de plataformas con experiencia previa en la difusión de *streamings* influyó en la calidad de imagen y sonido de las transmisiones y también significó menos problemas técnicos durante las exhibiciones de las muestras.

Por último, al observar los festivales que utilizaron otras plataformas pagadas, es posible percibir dos caminos adoptados, que en parte se relacionan con la existencia o no de largometrajes. El primer grupo de festivales cambió a plataformas ya consolidadas o salas de cine en línea, lo que minimizó los riesgos de piratería, estando en concordancia con las exigencias de estudios y distribuidoras. Llama la atención la utilización de plataformas internacionales que históricamente eran redes de apoyo a inscripción y divulgación del calendario de festivales alrededor del mundo, y que fueron ocupadas por la programación de dos festivales mexicanos. La posibilidad de que en los próximos años las redes puedan seguir siendo utilizadas, cambiaría no solo la dinámica de circulación de películas como la estructura actual de las redes de festivales, el valor de sus premiaciones y el sentido de exclusividad de las muestras; una vez que en estas plataformas las programaciones locales llegan a otras latitudes.

En el segundo grupo están los festivales programados en *Facebook*, *Instagram*, *Youtube* o *Vimeo*, que son una parte significativa de los festivales brasileños (44%). Sólo una de estas actividades contó con largometrajes, la III Mostra de cinema latino-americano e Caribenho organizada por el Grupo de países de América Latina y el Caribe ante las Naciones Unidas (GRULAC), cuya curaduría fue realizada a partir de indicaciones diplomáticas. Todas las demás muestras brasileñas de este grupo fueron exclusivas de cortometrajes.

12. La campaña #quédateencasa fue adoptada por distintos estados y ciudades del país. Entre las medidas estuvo el apoyo a las diferentes modalidades artísticas y educativas, exhibidas en las páginas gubernamentales.

La posibilidad de seguir promoviendo los pequeños y medianos festivales en redes sociales, con una programación formada en gran medida por la reciente producción universitaria o independiente, realizados por colectivos culturales o programadas en pueblos con aportes de sus alcaldías, fue el camino encontrado para seguir con los eventos sin generar costos.

No obstante, la importancia de las redes sociales y de los canales de *Youtube* y *Vimeo* no se restringieron a las exhibiciones de películas, en realidad estos jugaron papeles claves en los festivales virtuales. Los conversatorios en tiempo real fueron recursos muy utilizados en las ediciones en línea por prácticamente todos los eventos brasileños y mexicanos. Los *lives* transmitidos en vivo por *Facebook Live*, *Youtube*, *Instagram* y/o *Vimeo* se convirtieron en la principal herramienta de interacción entre curadores, realizadores y públicos. Las actividades en vivo incluyeron conversatorios diarios con realizadores, mesas temáticas conformadas por invitados nacionales e internacionales, master-class y debates públicos de causas sociales, entre otros. La manera de conducir los conversatorios y las dinámicas de lectura en tiempo real de las preguntas, hechas por medio de los chats, posibilitó distintos grados de interacción de los públicos en el marco de los festivales virtuales.

Mientras un espacio-tiempo-virtual para el encuentro durante las muestras en línea, los *lives* fueron momentos especiales donde los públicos podían expresar sus opiniones colectivamente acerca de las obras, interactuar entre sí, declamar su admiración por películas, directores o por el mismo festival. No obstante, hay que pensar que los chats son espacios abiertos a todos los conectados y las intervenciones son públicas. Aunque las preguntas lleguen a ser realizadas para los encargados de las transmisiones, esta dinámica remete a los debates ejecutados al final de las sesiones en los festivales presenciales, que cuentan con la participación de los realizadores o parte del equipo de producción.

En este sentido podemos pensar que el cambio para la dinámica virtual imposibilita sociabilidades propias a los festivales presenciales que en gran medida construyen los sentidos de participar en una muestra cinematográfica para una parte de los públicos. Las pláticas entre una sesión y otra, las charlas

en las filas cuando están formados para entrar a la sala de cine, los programas que hacen en grupos antes o después de la exhibición, ver la película en una sala o foro junto a los demás expresando reacciones colectivas al final de la exhibición, componen los sentidos de participar en los festivales presenciales. Esta red de interacción y sociabilidades se deshace en los eventos online. Quedan las intervenciones en los chats; la valoración de la película a partir de votación virtual en la plataforma del festival u otras; el intento de pactar con amigos, un horario único para ver las películas colectivamente; la planificación de reuniones virtuales para valorar y platicar sobre sus experiencias con las obras.

Por otro lado, la asistencia desde el ambiente doméstico crea nuevas dinámicas en los hogares, permitiendo que un único acceso a la película pueda ser visto por varios individuos: grupos de familiares, amigos que comparten casa, entre otros; lo que instaura nuevas dinámicas en la mirada acerca de la programación de un festival. Otro cambio positivo es que la programación en línea llega a otras latitudes, a todos que tengan acceso a internet con alta velocidad. Esto por un lado disminuye las distancias físicas, posibilitando que los pequeños festivales de pueblos remotos que programan películas documentales y que son producidos en sus regiones, sean vistos en otras localidades. Por otro lado, la no existencia de internet de calidad en los pueblos puede llevar a que el contenido del festival no sea accesible en el propio poblado.

Los desafíos que traen estos nuevos modos de seguir una programación de cine desde el ambiente doméstico, sobreponen las fronteras de los estudios acerca de los públicos de cine, de festivales de cine y metodologías utilizadas para investigaciones de audiencias televisivas u online. Lo cierto es que el cine, las películas y los festivales no son apenas una pantalla grande para ver obras audiovisuales, son espacios de convivencia, de reflexión colectiva acerca de las realidades sociales presentadas en las películas, de expresión de estilos de vida repletos de afectos y sentidos para los cinéfilos de festivales, entre otros.

La adaptación requerida en tiempos de aislamiento social ha generado incertidumbre cuanto a la continuidad de las salas de cine, principalmente las redes pequeñas e independientes. La reapertura de las salas de cine en los dos países ha venido ocurriendo de manera paulatina desde agosto, con

restricciones en el número de butucas y en el consumo permitido dentro de los espacios de exhibición¹³. El incremento de la programación en línea, en gran medida disponible de manera gratuita, fue un gran apoyo dado por los medios audiovisuales a la crisis sanitaria, pero es insostenible sin aportes gubernamentales. Analizando específicamente los festivales en línea a lo largo del semestre, tuvimos una programación masivamente gratuita, con raras excepciones. En Brasil dos eventos cobraron taquillas en parte de su programación: el 12° In Edit Brasil y la 24ª FAM; en México todos los eventos en línea fueron gratuitos.

Las excepciones en los dos países han sido las sesiones promovidas en Autocines y Aquacines, que se tornaron una tendencia durante la emergencia sanitaria. La posibilidad de mantener el aislamiento social y promover sesiones que pudieran ser miradas desde el automóvil o barco, fueron adoptadas en eventos a partir de agosto, incluyendo principalmente sesiones de apertura, clausura o exhibiciones especiales para invitados en este formato. El uso del modelo *drive-in* retoma antiguas prácticas tan presentes entre los años 40's a los 70's, y permiten manifestaciones colectivas como aplausos o bocinazos al final de la presentación de las obras. Los dos únicos festivales en el período que utilizaron salas de cine fueron: el 15° Short México que optó por un formato mixto, con parte de su programación disponible *online* en *Filminlatino*; y el 23° Giff, con algunas sesiones exhibidas en sala del Cinemex, en Guadalajara.

El regreso a las funciones presenciales es realizado con innumerables restricciones, la posibilidad de que los festivales pasen al formato mixto es una modalidad sugerida en los debates. La página oficial del festival de documental *DocsMx*, cuya 15ª edición va a ser llevada a cabo entre el 08 y 25 de octubre de 2020, señala la conversión de su sitio web en “una plataforma de trabajo permanente y nacional”, dando a entender que el modelo de programación mixta va a seguir en los próximos años¹⁴. A su vez, los reportes tornados públicos acerca de las ediciones en línea exponen números de *plays* muy superiores a los

13. La reapertura de las salas de cine en México prevén la ocupación máxima de 30% de las butucas, en Brasil el aforo máximo varía entre 50% y 60% dependiendo de la ciudad.

14. Enlace: www.docsmx.org, recuperado el 10 de octubre de 2020.

alcances en las taquillas¹⁵. Aunque llegue el fin de la crisis sanitaria, el suceso de las ediciones online seguramente será tomado en cuenta en los próximos años, ya que el número de visualizaciones (público alcanzado) es un dato importante al momento de pedir apoyos públicos y lograr patrocinios privados.

La circulación de películas documentales en los festivales en línea

La presencia de películas documentales en la programación de festivales en línea no exclusivos de este género, demuestra que él estuvo presente en casi todas las actividades, con excepción de muestras temáticas de películas de terror, comedia o de cine fantástico (ver nota 6). Los programas incluyeron títulos antiguos e inéditos, siendo la circulación de cortometrajes muy expresiva en los dos países¹⁶. Un dato importante acerca de los títulos de documentales programados en Brasil es que 83,5% de las obras son de origen o coproducción latinoamericanas y caribeñas, siendo que 79% eran nacionales o coproducción brasileña. En México 72% de los documentales tenían origen o coproducción latinoamericana y caribeñas, el porcentaje de obras mexicanas o coproducciones nacionales llega a la marca de 52%. Los números de ventanas abiertas en

15. La dificultad de tener acceso a los números de visualizaciones en el marco de los eventos virtuales brasileños inviabiliza una comparación más precisa del alcance de las ediciones en cada país. Los tres eventos mexicanos dedicados a documentales divulgaron sus números: Ambulante en Casa reportó 102.915 reproducciones de sus 67 películas (Instagram: @ambulanteac, 29 de mayo de 2020); Documenta 2020 reportó “más de 17 mil participantes en las 24 actividades presenciales y digitales” (Publicado en la página oficial, www.documenta.org, “Termina con éxito la fiesta del cine documental en el Festival DOQUENTA 2020”, 24 agosto de 2020); Contra el silencio todas las voces, reportó que en las 96 horas de transmisiones en las TVs públicas llegó al menos a 9 millones de espectadores, sumados a otras más de mil visitas en *MXPlay* (Comunicado para la Prensa 07, al 5 de octubre de 2020).

16. En los cincuenta eventos analizados en Brasil, en que habían datos de la programación, contabilicé un total de 479 ventanas para cortometrajes documentales, 178 para largometrajes y 3 documentales con duración no encontrada. Los 22 eventos mexicanos analizados contabilizan 205 ventanas para cortometrajes y otras 99 para largometrajes.

los festivales demuestran que la programación de documentales en los eventos generales o temáticos está mayoritariamente formada por obras nacionales, y que gran parte de los documentales que llegaron a los eventos tiene origen en el continente. Esto es sorprendente cuando comparamos con las realidades de los circuitos regulares de exhibición en los dos países¹⁷. Estos datos refuerzan la importancia de las ventanas creadas por los festivales para las producciones nacionales, principalmente de cortometrajes que ocuparon aproximadamente el 83% en el caso brasileño y el 38% en el caso mexicano. La proporcionalidad de ventanas disponibles varía poco en los eventos exclusivos de obras documentales¹⁸.

Cuando analicé los festivales exclusivos de películas documentales encontré un total de siete festivales en Brasil y tres en México, siendo que un evento brasileño era formado por documentales musicales, y otras dos muestras fueron formadas por documentales de deportes radicales. Aquí los límites entre el cine documental, lo musical o biográfico y las obras performativas se confunden, proponiendo reflexiones acerca de los géneros cinematográficos y los modos de hacer documental. Bill Nichols (2016) propone un recorrido en la historia del género y plantea que hay seis categorías de documentales – poético, expositivo, observador, participativo, reflexivo y performativo –, pero afirma que las categorías no son autoexcluyentes. El uso de distintos recursos discursivos y modos de filmar una película documental constituyen la riqueza y diversidad del género.

Al considerar el funcionamiento general de los eventos mexicanos y brasileños vemos que los festivales que son dirigidos a filmografías documentales

17. En 2019 en el mercado regular de México fueron estrenadas 101 películas mexicanas (22,2% del total) y 34 (7,5%) eran de origen latinoamericanas (IMCINE, 2019). En Brasil, 2018, fueron lanzadas 185 obras (39%), no hay datos de las producciones latinoamericanas estrenadas en el mercado regular (OCA/ANCINE, 2018).

18. El porcentaje de ventanas abiertas en Brasil trae la proporción de que 68% eran obras o coproducciones brasileñas, y 80% de los títulos son producciones o coproducciones latinoamericanas o caribeñas. En México en porcentual de ventanas equivale a 46% de las obras son de origen o coproducción mexicana, y 70% vienen de Latinoamérica y Caribe, o son coproducciones de estos.

contemporáneas son competitivos, adoptando uno o varios jurados especializados, aparte de conceder menciones a las obras más votadas por los públicos. La única excepción es el festival *Ambulante - Cine Documental Itinerante*. Históricamente la clasificación entre un evento competitivo o no, influía en las películas que llegaban a los festivales, una vez que la competencia era sinónimo de la originalidad del filme, la exhibición en la muestra significaba el estreno de la obra. En el caso de los festivales de película documental esta lógica no funciona así, aunque algunos estrenos ocurren en la programación. Fue posible percibir que algunos títulos eran presentados en más de un evento, o también en los festivales no exclusivos de filme documental¹⁹. La opción de no promover la competencia parece relacionarse a un posicionamiento de la dirección de *Ambulante*, que asume un discurso de que “Nuestra misión es compartir y transformar el mundo”²⁰, delimitando sus acciones en el campo de la transformación social y cultural por medio del cine documental.

Lo cierto es que muchos eventos competitivos o no se describen como de vanguardia y resistencia al exhibir obras documentales, así como promueven estrenos con o sin competitividad. Esta no adecuación al modelo internacional competitivo por títulos, en parte habla de las características propias a la circulación de películas documentales, que por sus temáticas y lenguaje históricamente no son vistas como obras que podrán ser explotadas comercialmente en los circuitos de cines, generando grandes lucros. Aunque haya casos de documentales exitosos en el circuito regular de exhibición. En seguida, presento (en la Tabla 1) algunos datos acerca de los festivales exclusivos de películas documentales ocurridos a lo largo del semestre.

19. Los largometrajes: “Tote Abuelo” (2019), de María Sojob; “Silencio radio” (2019) de Juliana Fanjul son algunos de los títulos exhibidos en la programación de más de un festival mexicano. En Brasil tenemos los ejemplos de largometrajes como: “Maria Luiza” (2019) de Marcelo Díaz; “Portuñol” (2020) de Thaís Fernandes.

20. Extracto de la página oficial del festival. Enlace: www.ambulante.org, recuperado el 10 de octubre de 2020.

Tabla 1: Festivales de Cine Documental²¹

	Fecha	Festival	G/P	C/N	Nº Corto	Nº L/M
Mx	29/04 a 28/05	Ambulante en Casa	G/N		35	30
Br	26/05 a 07/06	Festival Impossível Curadoria Provisória (Cachoeira Doc)	G/C		8	1
Br	24/06 a 28/06	Festival Rastro	G/C		10	14
Mx	13/08 a 22/08	8º Documenta	GP/C		42	19
Br	17/08 a 27/08	Recine. Festival Internacional de Cinema de Arquivo	G/N		26	19
Br	21/08 a 31/08	9º Festival de Filmes Outdoor Rocky Spirit	GP/C		35	0
Br	23/08 a 04/10	Mostra Filme da Montanha	G/N		13	0
Br	07/09 a 20/09	12º In Edit Brasil. Fest. Int. do documentário Musical	GP/C		14	50
Br	12/09 a 16/09	Amazônia DOC. 6º Fest. Pan-Americano de cinema	G/C		18	15
Br	12/09 a 16/09	1º Festival Amazonas no Cinema	G/C		13	7
Mx	17/09 a 04/10	XI Contra el silencio todas las voces	G/C		86	51
Br	26/03 a 15/04	É tudo verdade on-line (Retrospectivo)	G/N		0	10
	24/09 a 04/10	É tudo verdade	G/C		18	22

Fuente: Elaboración propia.

Casi todos los eventos de esta tabla tuvieron programaciones gratuitas, el único con taquilla fue el 12º In Edit Brasil que cobró un valor de 3 reales por sesión²²; y el 8º Documenta que promovió algunas sesiones especiales en *Drive-in*, paquetes que incluían filmes y experiencias gastronómicas o alcohólicas, y sesión 3D en casa, con costos variados.

El inicio de las restricciones sanitarias tomó de sorpresa a dos importantes festivales: el 15º Ambulante, previsto inicialmente para ser llevado a cabo entre en el 13 de marzo y el 28 de mayo en ocho Estados de la República Mexicana, fue postergada. La programación del 25º É tudo Verdade, inicialmente con fechas de inicio para el 26 de marzo, fue substituida por un ciclo retrospectivo online, la programación de cumpleaños fue pospuesta. Los dos festivales ya habían hecho sus ruedas de prensa, inaugurando oficialmente las actividades antes de que fueran forzados a cancelar sus ediciones conmemorativas.

Un dato interesante de las primeras actividades en línea llevadas a cabo hasta inicios de junio fue el rechazo a que los eventos celebraran las actividades

21. La columna G/P si refiere al evento ser gratis (G), pagado (P) o gratis y pagado (GP); la columna C/N si refiere al festival ser competitivo (C) o no competitivo (N). La columna Nº Cortos contabiliza las otras de cortometrajes exhibidos, la columna NºL/M los largometrajes y medimetrajes presentados.

22. El equivalente a aproximadamente 0,50 dólares o 12 pesos mexicanos.

virtuales como sus ediciones de 2020. El Ambulante nombró la edición 2020 de Ambulante en Casa; *É tudo verdade* hizo una primera programación retrospectiva, llamada *É tudo verdade online*; y por último el IX Cachoeira Doc no ocurrió, fue nombrado como Festival Impossível - Curadoria Provisória. Sus pronunciamientos iniciales proponían nuevas fechas para los eventos presenciales más adelante, solidarizándose con los afectados por el Covid-19. Sin embargo, pasado los primeros meses la necesidad del aislamiento social demostraba extenderse, *É tudo verdade* promovió su 25^o edición en línea y la programación incluyó actividades paralelas donde fue analizado el histórico del evento y de su importancia para el escenario nacional²³.

La adaptación para las plataformas virtuales fue el camino encontrado para seguir con la promoción de festivales a lo largo de 2020. Cada muestra encontró la manera de organizar su programación y tornar disponible el acceso a los documentales. Fue común la adopción de un programa diario con uno o más títulos, disponibles por 24hrs para los públicos. Algunos eventos incluyeron dos ventanas para una parte del programa, con obras que se tornaron accesibles en más de una fecha. En Brasil, el Festival Impossível - Curadoria Provisória, compuesto de cortometrajes, fue el único a dejar la programación disponible por todo el período del evento. En México, los documentales del Festival Contra el silencio todas las voces estuvieron disponibles durante todo el periodo en la plataforma *MXPlay* y por medio de canales de tvs públicas, con cada título presentado en fecha y horario fijo. Con el paso del tiempo fue posible percibir que la adopción de un programa fijo pasó a ser más utilizado, en parte recreando las dinámicas de sesión con horarios pre determinados y la necesidad de que los públicos eligieran entre los títulos y organizaran sus rutinas de manera a que alcanzaran las sesiones. El número de visualizaciones varió en cada festival, teniendo un total máximo de accesos posibles para cada obra. La restricción geográfica al territorio nacional también fue adoptada por

23. Los conversatorios conmemorativos fueron: "O documentário brasileiro no espelho do *É tudo verdade*" con Sérgio Rizzo, crítico de cine y miembro del comité de la selección del festival; y otra dedicada "O formato curta no *É tudo verdade*", con Patricia Rebello, profesora en la UERJ y parte del comité de la selección.

gran parte de los eventos. Las dos limitaciones fueron acordadas obra por obra con realizadores y distribuidores, tornando posible la presentación de películas inéditas. Durante *Ambulante en Casa* fue registrado al menos un incremento en el número de visualizaciones disponibles para los públicos, del documental de apertura “Silencio Radio” (2019), de Juliana Fanjil.

El restante del funcionamiento de los eventos de documentales fue muy parecido con los demás, a diferencia de que en las masterclass y conversatorios fueron promovidos más debates públicos acerca de temáticas ligadas a los derechos civiles y humanitarios, análisis sobre el oficio de hacer festivales y de la coyuntura pandémica, entre otros. A su vez, en las actividades paralelas se prestó especial importancia a las discusiones alrededor del cine documental.

Es interesante pensar que las actividades paralelas fueron transmitidas de manera libre y abierta, por medio de la página oficial, redes sociales, canales de *Youtube* y *Vimeo*. Estos contenidos no solo posibilitaron que personas de otras latitudes vieran las conferencias, sino que en gran medida quedan grabados y sus links están disponibles. La red de debates y conversaciones en vivo en formato de vídeo produce una memoria visual disponible en la internet. Es un contenido de formación y de construcción de discursos acerca de los programas de los eventos que contaron con una participación expresiva de documentalistas. En este caso la posibilidad de hacer los conversatorios virtualmente garantizó una masiva participación de los realizadores en el marco de los festivales, que se quedan registradas en las redes y son productos de las nuevas dinámicas que nacen junto con la proliferación de los festivales en línea. Los costos de la operación, el amplio acceso de los públicos a las actividades en vivo y la posibilidad de volver a ver las grabaciones son herramientas que instaurarán nuevas dinámicas en los medios audiovisuales y en los festivales.

La experiencia de *Ambulante en Casa*, el primer evento a adaptarse al ambiente virtual, abrió camino en el uso de muchas de estas posibilidades de interacción con los públicos. En su *release* para la prensa el festival declaró: “Con el fin de recuperar una esfera pública plural y participativa durante el aislamiento, tendremos sesiones de preguntas y respuestas, así como conversatorios

nocturnos con cineastas e invitados especiales y encuentros temáticos”²⁴. La programación contó con eventos diarios, transmitidos por cuatro plataformas – página propia, *Facebook*, *Youtube* y *Vimeo* – en casi todas las actividades nocturnas. En algunos de estos conversatorios llegó a ser registrado un número total de más de 500 participantes en vivo, números que supera los registrados en las actividades presenciales²⁵. Durante las transmisiones innumerables voluntarios trabajaron en las distintas plataformas buscando responder a los públicos, o enviaban parte de las preguntas a los mediadores de los conversatorios, que procuraban hacerlas llegar a los invitados. Este esfuerzo de recrear una participación aproximada de la vivida en los festivales presenciales, ha producido una dinámica única a la edición de *Ambulante en Casa*. Las declaraciones de cariño al evento y el pedido de que la Gira Itinerante vuelva a ocurrir atestiguan las relaciones de afecto de los públicos hacia *Ambulante*, que fue vivido como un gran alivio en un momento en que empezaron las restricciones sanitarias y el inicio del aislamiento social.

Consideraciones finales

A lo largo del ensayo fue posible analizar los caminos adoptados por festivales audiovisuales brasileños y mexicanos frente a la emergencia sanitaria del Covid-19. La circulación de películas documentales y las muestras cinematográficas tuvieron que adaptarse al contexto de aislamiento social, con las salas de cine cerradas por varios meses y la imposibilidad de promover eventos públicos de manera presencial. Es cierto que la expansión de las plataformas virtuales de *streaming* ya era una realidad en los dos países, que han vivido el aumento en la disponibilidad de películas en línea por plataformas internacionales o nacionales en los últimos años. Sin embargo, la pandemia ha impulsado

24. “Boletín de prensa *Ambulante en Casa*”. Disponible en: www.ambulante.org Recuperado el 10 de oct. 2020.

25. Las películas “*Silencio Radio*” (2019); “*Yermo*” (2020), de Everardo González y “*¿Qué les pasó a las abejas?*” (2019) de Adriana Otero y Robin Canul, ultrapasarán los 500 participantes en vivo. Algunos otros títulos variarán en la casa de los 300 participante, lo que también representa un número significativo.

un cambio inesperado a los festivales, que tuvieron que adaptarse al ambiente virtual de manera repentina y sin mucho tiempo para planear como recrear el espacio-tiempo de una muestra audiovisual en una edición en línea.

A pesar de las dificultades en la adaptación, un número considerable de eventos ocurrieron, llevando sus programas a los hogares y promoviendo el espacio-tiempo-virtual del festival por medio de distintas actividades en línea. Las programaciones incluyeron la presentación de películas, conversatorios, debates, mecanismos de votación *online* de mejores obras cinematográficas y los distintos *chats* interactivos, que han buscado recrear algunas de las dinámicas propias a los festivales de cine; instaurando nuevas formas de interactuar con los públicos y con los invitados.

Las actividades virtuales han transpuesto las barreras geográficas, poniendo en contacto a públicos de distintas latitudes y tornando accesibles las películas, que de otro modo tendrían su circulación restringida a la localidad del festival. Los reportes divulgados confirman que las programaciones han llegado a un número mayor de individuos, siendo compartidas en familia o vistas desde colectivos de distintas regiones. Sin embargo, hay que considerar que el dar inicio a la proyección no significa que la obra haya sido vista de principio a fin. También hay que tener en cuenta que, históricamente, algunos festivales promueven giras por pueblos y ciudades medianas, son organizados por colectivos de pequeñas alcaldías y regiones periféricas, donde el acceso a una banda ancha de calidad no siempre es una realidad.

En medio de tantos cambios realizados en un corto período de tiempo en los festivales, vivimos un momento de gran incertidumbre acerca de cómo reaccionará la economía de los dos países y cómo esto se va a reflejar en el mercado cinematográfico y en los eventos audiovisuales. Entre las consecuencias de las incertezas actuales por que pasan las muestras, tuvimos el pronunciamiento público hecho por el grupo directivo de Ambulante, donde anuncia la incapacidad de mantener sus gastos fijos delante de la contracción económica y la pérdida de ingresos de fondos públicos y privados²⁶. Los recortes fueron

26. Pronunciamiento público a la comunidad cinematográfica, publicado en el 20 de agosto de 2020. Página oficial, www.ambulante.org, recuperado el 21 de agosto de 2020.

realizados aún con los reportes de suceso alcanzados por la edición virtual, lo que nos da pistas de que en el año de 2021 nuevas reformulaciones puedan ser necesarias en medio de un panorama repleto de irresoluciones. Lo cierto es que los festivales de cine, y las artes en general, jugaran un papel clave en disminuir el aislamiento social durante el semestre analizado, promoviendo el acceso a la cultura y creando otros modos de vivenciar el espacio-tiempo alrededor del cine para sus públicos y para el medio cinematográfico.

Quedan muchas dudas, ¿cómo viabilizar la reapertura de las salas de cine en un contexto de aforos reducidos?; ¿los festivales audiovisuales retomarán programaciones 100% presenciales?; ¿El futuro de los eventos va a ser con ediciones mixtas o virtuales? Estas y otras preguntas han sido debatidas en innumerables *lives*, que buscan trazar caminos alternativos para el circuito de festivales y para las salas de cine independientes. También son cuestiones claves para las investigaciones que tienen las muestras audiovisuales como objeto de estudio, siempre guiadas por la certeza de que un festival audiovisual va más allá de la proyección de películas en una pantalla, sea en cines u hogares²⁷.

Referencias

ALMEIDA, Heloisa B. **Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público** (anos 40/50 e 90), 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo: USP, 1995.

AMIEVA, Mariana. Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. **Cine Documental**, n. 6, online, 2012.

_____. ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades. **Cine Documental**, n. 18, p.8-36, 2018.

ANCINE – Agência Nacional de Cinema. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2017.

27. Agradezco los comentarios de la Dra. Ana Rosas Mantecón, Dra. Isis Saavedra Luna; Ms. Adriana Urbina Islas y Dr. Cuauhtémoc Ochoa, durante la presentación preliminar de este artículo en el Seminario sobre Experiencias Cinematográficas, México. Agradezco a los revisores Ana C. F. Accorsi Miranda, Erika Evanna, Richard Loredo y Rosa Claudia Lora Krstulovic por sus lecturas del texto final.

_____. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2018.

_____. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual/ANCINE, 2019.

BAECQUE, Antonie de. **Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHAVÉZ CARVAJAL, Hugo. Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina. **Universitas**, n. 27, p. 19-43. Sep. 2017/Mar. 2017.

CORRÊA, Paulo Luz. **Os festivais/mostras audiovisuais 2019: geografia e virtualidade**. 2020.

DE LA VEGA, Paula. Más allá de las salas: cine al aire libre. In: **Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019**. IMCINE. p. 111-132, 2020.

DE VALCK, Marijke. **Film Festival: From european geopolitics to global cinephilia**. Amsterdam University Press, 2007.

_____. Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. In: RUOFF, Jeffrey (ed.) **Soon to a festival near you: programming film festivals**. Reino Unido: St Andrews Film Studies, 2012. cap. 1, p. 25-40.

ETHIS, Emmanuel. **Avignon, le public réinventé: Le festival sous le regard des sciences sociales**. Paris: La documentation française, 2002.

GARRETT, Adriano R. **A curadoria em cinema no brasil contemporâneo: Festivais de Cinema e o Caso da Mostra Aurora (2008 - 2012)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2020.

GONZÁLEZ, Leandro R. Netflix, “más acá” de los contenidos: la interfaz y la plataforma. **La Trama de la Comunicación**, v. 24, n. 1, p. 147-164. Ene./Jun. 2020.

GUTIÉRREZ, Rebeca. Los Festivales Audiovisuales en Chile. In: WHITTLE, Johanna; NÚÑEZ, Enrique (ed.) **VI Panorama del Audiovisual Chileno**. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017. cap. 7, p. 111-120.

IMCINE – Instituto Mexicano de Cinematografía. **Anuario estadístico de cine Mexicano**. México: IMCINE, 2019.

_____. **Anuario estadístico de cine Mexicano**. México: IMCINE, 2020.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. **Cinefilos y cinefilias**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

LEAL, Antônio; MATTOS, Maria Teresa. (coord.). **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

MAGER, Juliana. M. **É Tudo Verdade?** Cinema, memória e usos públicos da história. Tese (Doutorado em História). Niterói: UFF, 2019.

MELO, Izabel. de F. C. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: USP, 2018.

MATTOS, Maria Teresa. **O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UERJ, 2018.

NÉGRIER, Emmanuel (org.). **Les publics des festivals**. Paris: Éditions Michel de Maule, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

PALMA, Tobías; ALVARADO, Pablo; GARCÍA, Íñigo. Audiencias y Estrategias de Convocatoria en Festivales De Cine Nacional. **Comunicación y Medios**, n. 30. Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen/Universidad de Chile, p. 255-270, 2014.

PEIRANO, María P.; AMIEVA, Mariana. Encuentros en los márgenes: festivales de cine y documental latinoamericano. **Revista Cine Documental**, n. 18. p. 1-7, 2018.

PEIRANO, María P.; ITIER, Sebastián G. Los Festivales de Cine en Chile (1963/1967-2017). **Informe del Proyecto: Festivales de Cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno**. Fondo Audiovisual 410942, mar. 2018.

PIRES, Bianca S. **Público de cinema em foco: Um olhar acerca das salas de exibição do bairro de Botafogo e seus frequentadores**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Niterói: UFF, 2013.

_____. **A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais internacionais**. Tese (Doutorado em Humanidades – Sociologia). Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

RIBEIRO, Emerson D. G. O Festival e a Cidade: A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo como um espaço de sociabilidade na capital paulista. **CSONline**, Revista Eletrônica de Ciências Sociais, n.29, p. 32-44, ene./jul. 2019.

ROMÁN, José. Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano. **Aisthesis**, n. 48, p. 13-30, dic. 2010.

ROSAS MANTECÓN, Ana (org.). **Butacas, Plataformas y asfalto**: Nuevas miradas al cine mexicano. Ciudad de México: Fideicomiso para la promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal (PROCINECDMX), 2019.

RUOFF, Jeffrey. Introduction: Programming Film Festivals. In: RUOFF, Jeffrey (Ed.) **Soon to a festival near you**: programming film festivals. Reino Unido: St Andrews Film Studies. Introduction, p. 1-22, 2012.

SILVA, Marcos A. da. **Territórios do Desejo**: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Florianópolis: UFSC, 2012.

VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica. **Secuencias**, n.39, p.11-42, 2014.

_____. Festivales de cine documental en Iberoamérica: una cartografía histórica. **Cine Documental**, n. 18, p. 144-171, 2018.

ZAVALA, Lauro. El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación. **Revista Toma Uno**, n. 1, p. 25-36, 2012.

ZIRIÓN PÉREZ, Antonio. Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México. **Decantos**, n. 58, p. 132-147, sep./dic. 2018.

Artículos de internet:

ENFOQUE CONSUMOS CULTURALES. Perfiles de consumidores audiovisuales entre asistentes al 31º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Buenos Aires: **Enfoque Consumos Culturales**, 2018. 70 p. Disponible en: <http://enfoqueconsumosculturales.org.ar>. Recuperado el 22 dic. 2020.

Recebido: 15/10/2020

Aceito: 19/12/2020

Um Requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal

*A Requiem for the songs we lost: journeys with stops
by the impacts of the pandemic on independent
music production in Portugal*

**Paula Guerra¹,
Ana Oliveira²,
Sofia Sousa³**

1. Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto. Professora no Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Integrante de centros de investigação internacionais, tais como: Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território; Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória; Dinâmia' CET – IUL. Professora Associada Adjunta do *Griffith Centre for Social and Cultural Research*. Integra a coordenação da Rede Todas As Artes, Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes, Projeto KISMIF e Secção Temática Arte, Cultura e Comunicação da Associação Portuguesa de Sociologia. Orcid: 0000-0003-2377-8045. **pguerra@letras.up.pt**

2. Licenciada em Sociologia na Universidade do Porto e doutoranda em Estudos Urbanos no ISCTE – IUL. É investigadora do DIN MIA' CET – IUL e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Integra o Projeto KISMIF e a Rede Todas as Artes. Orcid: 0000-0003-4013-8584. **ana.s.s.oliveira@gmail.com**

3. Mestre em Sociologia pela Universidade do Porto. Investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT), no âmbito do projeto CANVAS - *Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance*. Integra o Projeto KISMIF e a Rede Todas as Artes. Orcid: 0000-0002-3504-5394. sofiaarsousa22@gmail.com

Resumo: Em Portugal o trabalho criativo em torno da *popular music* não tem sido objeto de um investimento científico atualizado. Essa situação é premente no que tange aos constrangimentos que se acentuaram na pandemia. Partindo de entrevistas semiestruturadas, este artigo mapeia desigualdades e impactos da COVID-19 no trabalho criativo de 40 músicos portugueses – fruto de uma investigação transnacional em curso, que envolve Portugal, Reino Unido e Austrália. As pesquisas têm revelado um paradoxo face ao trabalho criativo musical: se, por um lado, esse mercado de trabalho apresenta abertura cultural, dinamismo e cosmopolitismo, por outro, revela padrões de desigualdade em termos de género, precariedade de vínculos, informalidade contratual, atipicidade de tarefas (SMITH, THWAITES, 2018; THREADGOLD, 2018). Estes padrões de desigualdade foram severamente acentuados pela pandemia. Importa, por isso, compreender os impactos da COVID-19 nos processos de produção musical dos jovens músicos portugueses situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Por todo o mundo, os governos impuseram restrições à vida social, de modo a controlar a propagação da COVID-19. Muitas medidas terão de se manter a longo prazo, algumas mesmo tornando-se parte do “novo normal” para estes músicos, levando a reequacionar conceitos chave, como, risco, medo, pânico, crise e confiança.

Palavras-chave: Trabalho criativo; *Popular music*; COVID-19; Desigualdades; Impactos.

Abstract: In Portugal, the creative work on popular music has not been the object of up-to-date scientific investment. This situation is pressing in what concerns the constraints that have been accentuated in the pandemic. Based on semi-structured interviews, this article maps inequalities and impacts of

COVID-19 on the creative work of 40 Portuguese musicians - the fruit of an ongoing transnational research involving Portugal, the UK and Australia. Research has revealed a paradox facing creative musical work: while on the one hand this labour market presents cultural openness, dynamism and cosmopolitanism, on the other, it reveals patterns of inequality in terms of gender, precariousness of ties, contractual informality, atypicality of tasks (SMITH, THWAITES, 2018; THREADGOLD, 2018). These patterns of inequality have been severely accentuated by the pandemic. It is therefore important to understand the impacts of COVID-19 on the music production processes of young Portuguese musicians situated in the diverse and pluriform spectrum of popular music. All over the world, governments have imposed restrictions on social life in order to control the spread of COVID-19. Many measures will have to be maintained in the long term, some even becoming part of the “new normal” for these musicians, leading to a rethinking of key concepts such as risk, fear, panic, crisis and confidence.

Keywords: Creative work; Popular music; COVID-19; Inequalities; impacts.

1. Primeira paragem

Em Portugal, apesar do estudo sobre o trabalho artístico e criativo constituir uma linha de investigação em crescimento nas últimas décadas, sobretudo no caso da *popular music* escasseiam as abordagens científicas aprofundadas, que se debrucem sobre as formas de organização e as condições de trabalho não apenas dos músicos mas de todos os atores correlatos que compõem o ecossistema musical – produtores, promotores, responsáveis por editoras, programadores de salas de concertos, agentes, técnicos de som, *roadies*, entre outros. Esta lacuna ao nível do conhecimento científico torna-se ainda mais premente nos dias de hoje, em que vivenciamos os constrangimentos, dificuldades e novos desafios colocados pela COVID-19. Esta é a crise de saúde pública mais generalizada à escala global nos últimos 100 anos. Ainda que de forma diferenciada, o confinamento e o distanciamento social tiveram e têm impacto em todos os grupos sociais, resultando numa experiência generalizada de alienação, de falta de significado, ausência de expectativas e grande incerteza.

Aliás, pensando no caso dos artistas e dos trabalhadores do setor cultural, esta alienação face ao mercado de trabalho, ao mundo social, o de estes serem uma franja invisível aos olhos do apoio estatal, bem como os futuros incertos que daí resultam, possuem um impacto direto na saúde mental destes atores sociais, daí procurarmos compreender de que modo é que a produção musical pode servir de reforço positivo, e ainda perspetivar os moldes em que a mesma se assume enquanto meio de articulação de sentimentos (AGER, AGER, 2010).

Importa, pois, analisar e compreender os impactos da COVID-19 nos processos de produção musical dos jovens músicos portugueses (GUERRA, 2018A) situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Este é um dos objetivos de um projeto de investigação transnacional, em curso, que envolve Portugal, Reino Unido e Austrália, e visa analisar a importância da música como fonte de bem-estar, durante a pandemia COVID-19.

Neste artigo, focamo-nos no caso português, identificando as desigualdades (GUERRA, 2018B) e os impactos da COVID-19 no trabalho criativo de 40 músicos portugueses situados no espectro diverso e pluriforme da *popular music*. Os resultados preliminares aqui discutidos baseiam-se na informação recolhida, entre julho e setembro de 2020, a partir de um conjunto de entrevistas semiestruturadas online a músicos entre os 18 e os 35 anos de idade¹. Foram considerados músicos solistas, mas também membros de bandas e ainda DJs. De igual modo, contemplamos na nossa análise considerando músicos profissionais, semiprofissionais e amadores. A amostra foi construída a partir da técnica de bola de neve (GUERRA, 2019), pelo que a cada novo entrevistado foi pedido que sugerisse outras pessoas a entrevistar. Posteriormente, as entrevistas foram integralmente transcritas e sujeitas a uma análise de conteúdo temática, vertical e horizontal (BARDIN, 2011), com recurso ao *software* NVivo.

1. Este recorte etário prende-se com a necessidade de estabelecer um mapeamento do trabalho criativo realizado de modo alargado (artistas a solo, membros de bandas, DJs, entre outros), mas também devido à vontade de compreendermos as diferentes formas de enfrentamento e subsequentes impactos – de acordo com a idade – da pandemia COVID-19 no processo de *musick making* individual, e ainda na saúde mental de cada entrevistado.

2. Desassossegos em tempos pandémicos

“Estamos todos no mesmo barco” e “Estamos juntos nisto” são expressões que têm circulado repetidamente, em resposta à pandemia COVID-19, pelos meios de comunicação social, seja em campanhas de *marketing* de marcas, seja em discursos de músicos (SOBANDE, 2020) e mesmo de figuras políticas. Segundo Sobande (2020), esta é uma narrativa associada a uma perspetiva perigosamente enganadora: a de que esta crise está a ser vivida universalmente da mesma maneira por todos. Esta é, afinal, uma leitura que obscurece as formas extremas de desigualdade que são exacerbadas na crise e que apresentam especificidades segundo os ecossistemas musicais (VAN DER HOEVEN, HITTERS, 2019) locais. De facto, devido a opressões estruturais e disparidades socioeconómicas que precedem a pandemia, mesmo que todos sejam afetados por esta crise, nem todos a vivem da mesma forma. Há aqui um aproveitamento da linguagem (“todos”, “nós”, “juntos”) como esforço para atenuar as críticas a notícias sobre cortes salariais, perda de empregos, etc., por parte das empresas, mas também por parte dos governantes. Como a autora chama atenção (SOBANDE, 2020), há, igualmente, o perigo desta retórica esconder uma tentativa de estrategicamente atribuir aos indivíduos – e não às instituições – a responsabilidade de resolver esta crise, através de estratégias individuais de resiliência.

No mesmo sentido, Matthewman e Huppertz (2020) oferecem-nos algumas dimensões importantes sobre este contexto pandémico. Por um lado, referem que a pandemia é racializada, no sentido em que a Ásia, e especialmente a China, tem servido como bode expiatório, sendo responsabilizada pela origem da pandemia. Em segundo lugar, os autores realçam que não podemos ignorar as questões de género. São sobretudo as mulheres que se encontram na “linha da frente”, no combate ao vírus, aliás sempre ocuparam uma posição precária dentro do universo cultural e artístico (GUERRA, 2019). A maioria dos profissionais de saúde e de assistência social do planeta são mulheres (MATTHEWMAN, HUPPERTZ, 2020, p. 4). Simultaneamente, são também as mulheres que se veem mais afetadas pelo desempregado em tempos de pandemia, especialmente em áreas como o turismo e o comércio a retalho,

entre outras. Por outro lado, segundo a Organização Internacional do Trabalho, as mulheres realizam mais de 75% de todo o trabalho não remunerado do mundo e em tempos de pandemia, como vários artigos científicos têm vindo a demonstrar, há ainda que considerar as consequências da divisão desigual do trabalho doméstico. Por estas razões, os autores afirmam que na Austrália, a COVID-19 declarou uma espécie de *pink recession* (recessão cor-de-rosa), no sentido em que cerca de metade das pessoas que perderam os seus trabalhos foram mulheres.

Tive bastante trabalho em produção a organizar esta digressão com o filme e bandas e estava a contar por exemplo financeiramente ganhar alguma coisa, de repente as minhas filmagens foram canceladas, foi tudo cancelado e houve ali uma semana na quarentena que fiquei aflita porque vi-me um bocado sem nada, ainda para mais eu não tinha atividade aberta e tudo aquilo que o Estado ofereceu eu não tive nada, não estava inserida naquilo que eles ofereceram, portanto fiquei sem nada basicamente, vou começar agora as filmagens do meu novo filme e pronto mas até lá a minha família é que me tem ajudado.

Francisca, 35 anos, desempregada, música e formada em cinema e audiovisual, Lisboa.

Acreditamos, por isso, ser fundamental reconhecer e abordar as maneiras pelas quais as desigualdades sociais, profundamente enraizadas, significam que nem todas as vidas são afetadas por esta pandemia da mesma maneira (GUERRA, 2019; 2018A). Olhando apenas para a questão do emprego, se algumas pessoas podem trabalhar em casa, outras não têm essa possibilidade, e muitas perderam o emprego nesta conjuntura. É claro que a questão dos músicos, nomeadamente num país como Portugal, com um setor musical precário e de pequena dimensão, assume aqui especial relevo.

Com efeito, também no setor musical, os impactos das medidas de controlo da pandemia acentuaram e tornaram mais visíveis as dificuldades já anteriormente vividas por muitos músicos, em termos de oportunidades de

trabalho e das possibilidades de manter um rendimento estável, agravando a situação já precária de muitos. Como Newsinger e Serafini (2019) tão bem salientam relativamente à experiência pessoal e profissional na área musical, nem todos se podem dar ao luxo de realizar o mito do artista romântico e sustentar uma carreira nas artes; o capital económico e social são recursos necessários para sobreviver no setor. À semelhança dos discursos dos nossos entrevistados, as entrevistas feitas por estes autores revelaram que os músicos têm consciência das barreiras estruturais que impedem que certas pessoas entrem e mantenham carreiras na música. Neste cenário e perante a incerteza e a instabilidade destas trajetórias profissionais, a resiliência (GUERRA, 2020) surge como um ativo psicológico essencial para o músico, como uma capacidade de adaptabilidade e um recurso valioso para lidar com o trabalho instável e de curto prazo, tornando-o sustentável, e permitindo-lhe prosperar num ambiente difícil. No contexto pandémico que vivenciamos argumentamos que, mais do que isso, a resiliência é hoje um traço identitário definidor daquilo que é ser músico, daquilo que é ser artista.

3. Unidos para voltar a fazer barulho

No quadro das inesperadas mudanças impostas pela pandemia e pelas medidas de controlo da mesma, o setor musical e todos os atores que o compõem viram-se forçados a reconfigurar-se. Procurando evitar concentrações de um grande número de pessoas, e também na sequência das restrições à circulação nacional e internacional de pessoas, muitos concertos e festivais de verão foram cancelados. Em Portugal, só em junho algumas salas de concertos (GUERRA, 2018B; BALLICO, CARTER, 2018; MELO FILHO, GUERRA, 2018) puderam reabrir, tendo de assegurar a existência de planos de contingência e garantir a higienização completa das salas, antes da abertura de portas e logo após o final de cada sessão. A capacidade máxima das salas foi substancialmente reduzida, o que por si só tem efeitos nos cachês dos músicos e outros profissionais. É ainda necessário garantir o distanciamento físico dos espectadores durante o espetáculo, mas também nas entradas e saídas, que devem ter circuitos próprios e diferenciados. No espectro das salas de concertos de

pequena dimensão, que se movem numa esfera mais independente e *underground* (BENNETT, GUERRA, 2018) e, portanto, também menos institucional, impossibilitadas de uma reabertura viável em termos sanitários e financeiros, a alternativa encontrada por algumas delas foi a realização de concertos ao ar livre e/ou em parceria com outras salas de espetáculos de maior dimensão. Esse foi o caso da Galeria Zé dos Bois² (ZDB), em Lisboa, com a programação de um ciclo de concertos – “Jardim de Verão” – nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian (Figura 1).

Relativamente aos festivais de verão, o grande número de pessoas com bilhetes já comprados, o tipo de infraestruturas e instalações associadas, bem como as condições de transporte e estadia do público, levaram à impossibilidade de adoção e aplicação dessas medidas, resultando na única ação possível: o cancelamento da edição de 2020 e, em muitos casos, o seu adiamento para 2021. Esta situação representa perdas massivas para todo o ecossistema musical.

O confinamento foi também o principal impulsionador de redes sociais como o TikTok (KENNEDY, 2020), conferindo-lhe o estatuto de símbolo de cultura juvenil, especialmente pela iconografia, rituais, espaços, danças e estilos de vida que são apresentados. Kennedy (2020) destaca que com o isolamento social e com o encerramento dos todos os espaços de lazer e de convívio, como é o caso dos cafés, dos restaurantes, salas de concertos, entre outros, o TikTok veio enfatizar uma *bedroom culture*. À semelhança dos quartos, estas plataformas tornam-se espaços de produção e disseminação de conteúdos, com uma importante diferença aos “tradicionais” e “convencionais” espaços públicos. Se estes eram predominantemente dominados pelo sexo masculino, nestas plataformas, as mulheres encontram um espaço seguro de expressão, de produção cultural e de criatividade. Por outro lado, com a ascensão desta *bedroom culture*, as linhas diferenciadoras entre privado e público passam a ser ainda mais ténues.

Paralelamente, e como apontam D’Amato e Cassella (2020), diversos músicos, especialmente aqueles que ainda não atingiram a posição de

2. A Galeria Zé dos Bois é uma Associação Cultural, fundada em 1994 e localizada em Lisboa, que promove e organiza eventos artísticos e culturais. Mais informações em: <https://zedosbois.org/>.

Figura 1: Ensaio do concerto de João Pais Filipe e Friedman (à esquerda) e público do concerto da Orquestra Gulbenkian, com Nuno Coelho (à direita), ambos organizados pela ZDB, no “Jardim de Verão” Gulbenkian, Lisboa, julho de 2020.



Fonte: Vera Marmelo (<https://v-miopia.blogspot.com/2020/07>).

estrelato e que possuem poucos recursos, escolheram criar campanhas de *crowdfunding*, recorrendo a plataformas *web* específicas. Estes tipos de plataformas podem ser entendidos como uma oportunidade de liberdade artística. Nelas os músicos são assistidos por um manager de campanha. O principal objetivo destas campanhas, que ganharam ímpeto com a pandemia, é o de promover uma coprodução musical, suportada pelos fãs dos artistas. Com a ascensão de plataformas de *crowdfunding*, bem como a crescente importância que as plataformas digitais têm vindo a assumir durante a pandemia, surgem novos perfis profissionais no setor musical. Um deles prende-se com o surgimento de uma espécie de *scouting activity* (D’AMATO, CASSELLA, 2020), cujas tarefas consistem em identificar músicos que sejam interessantes do ponto de vista comercial. Estes “caça-talentos” são principalmente indivíduos

ativos em diferentes áreas do campo musical, nomeadamente produtores, engenheiros de som, DJs, críticos musicais, bloggers, managers, e até mesmo músicos que tenham tido carreiras de sucesso, mas também jovens entusiastas que possuam conhecimentos sobre o setor musical. Indo ao encontro do argumento acerca das desigualdades acentuadas pela pandemia, apesar de este tipo de plataforma ser aberto a todos os géneros musicais, estes “caça-talentos” focam-se em recrutar artistas de géneros musicais específicos, isto é, centram-se naqueles géneros que possuem um maior número de fãs e, por isso, uma maior capacidade de retorno.

De acordo com os autores (D’AMATO, CASSELLA, 2020), as plataformas de *crowdfunding* estão, de certo modo, a fazer o papel de uma editora, isto é, com a criação de managers de projetos e com o investimento feito nos “caça-talentos”, torna-se possível exercer atividades como a avaliação dos projetos musicais, fazer a gestão de prémios de acordo com as quotas associadas ao *crowdfunding*, estabelecer considerações acerca dos impactos que o produto musical vai ter nos públicos, mas também permite avaliar as comunicações e a promoção da banda. De facto, o setor musical e, de um modo geral, a economia da cultura tem sido um dos ecossistemas mais afetados pela COVID-19, sendo indiscutível que a pandemia está a introduzir mudanças na sua composição e dinâmicas internas e externas.

Do ponto de vista do consumo e da fruição, durante a pandemia, a cultura - e particularmente a música - tem sido a principal escapatória. Por outras palavras, tornam-se um importante recurso para a manutenção do bem-estar e da sanidade mental. Como afirma Banks “embora a cultura e as artes possam não ser vitais para a preservação da vida, estão a revelar-se cada vez mais vitais para a preservação do sentido da vida que se vive” (BANKS, 2020, p. 649). Porém, e como o caso português é exemplo paradigmático, nem sempre tal se traduz na definição e implementação de políticas culturais e medidas de ação condicentes com a importância da música e da cultura, sobretudo em contextos como o que vivemos.

4. Regressar à casa: impactos no trabalho criativo

Posto isto, importa agora identificar e compreender os impactos da COVID-19, bem como das medidas de controlo da pandemia, nas formas de organização e nas condições de trabalho dos músicos portugueses que entrevistámos. Avançamos, aqui, com uma leitura preliminar estruturada em torno de cinco eixos interpretativos: 1) a importância das plataformas digitais; 2) os novos modelos de criação, produção e divulgação musical; 3) a dimensão física da música; 4) a fragilidade económica dos artistas e da música em Portugal; 5) os futuros incertos de sobrevivência e os amplos contextos de desigualdade.

4.1. A importância das plataformas digitais

A pandemia da COVID-19 veio introduzir um conjunto de variáveis que se repercutiram no consumo, no acesso e na produção musical; basta pensar em questões como o distanciamento social. Nesse sentido, a música e os artistas encontram-se num processo de reinvenção, que implica um tipo de abertura diferente às plataformas digitais (MELO FILHO, GUERRA, 2018) e o surgimento de novas formas e de novos espaços para fazer música. Hoje a casa (GUERRA, QUINTELA, 2020) passou a ser o novo estúdio e as redes sociais os palcos. Para além de plataformas como o *Bandcamp*, já antes da pandemia muito utilizada enquanto meio de divulgação musical, os entrevistados salientam principalmente a importância das redes sociais como o Facebook e o Instagram. No contexto de pandemia, a utilização deste tipo de plataformas assumiu-se como uma forma de partilhar – e consumir – música e outros conteúdos culturais, materializando-se como uma rede de apoio.

Entender as plataformas digitais como uma rede de suporte implica uma análise a dois níveis. Por um lado, pressupõe que consideremos a importância atribuída (ou não) a estas plataformas por parte dos artistas, enquanto ferramenta de divulgação dos seus trabalhos, mas também – no caso dos artistas que fazem parte de bandas – para se manterem em contacto com os colegas e continuarem a produzir coletivamente, ativando e mobilizando novas estratégias criativas, efetivadas pelo meio digital. Por outro lado, pressupõe que consideremos também os públicos. E a este nível, como já referimos e como os

entrevistados reforçam, a música e o consumo cultural foram um dos principais meios de combate ao isolamento social. Por todo o mundo foram disponibilizadas performances, exposições, conteúdos literários, filmes e diversos tipos de eventos numa lógica de *live streaming*.

Todavia, a leitura que os nossos entrevistados fazem das plataformas digitais e dos modos como têm sido utilizadas não deixa de denotar entendimentos ambivalentes. Enquanto ferramenta que permite o trabalho em rede e em estreita articulação com os pares e que promove o contacto com os fãs, são reconhecidas as suas mais-valias. Sobretudo durante o confinamento, as plataformas digitais e as possibilidades por elas criadas foram vistas como essenciais, na medida em que possibilitaram o trabalho de cocriação musical à distância, bem como tornaram possível manter o contacto com os fãs. Aliás, e como fica claro nas palavras de Pedro, a importância assumida por estas plataformas, sobretudo durante o período de confinamento, deu aso a uma reflexão acerca da sua utilização para a comunicação com os fãs e divulgação de conteúdos.

Contudo, e como o segundo excerto abaixo ilustra, alguns dos nossos entrevistados tecem um olhar crítico sobre o funcionamento das mesmas. Considerando o exemplo dos *livestreams*, questionam-se sobre os impactos negativos que os mesmos podem vir a ter em todo o setor musical, nomeadamente ao nível da desvalorização da música, dos músicos e demais profissionais do setor, na sequência do fácil e, geralmente, gratuito acesso à música e às performances dos artistas.

Só depois de algumas semanas [do início da pandemia] é que voltámos a ter regularidade de falar por Skype todas as semanas, para começar a tratar outra vez do nosso plano que era lançar um álbum. Em termos de interação entre nós, arranjámos sempre uma forma de conseguir conversar e resolver problemas que tinham de ser resolvidos. Em termos de interação com o público, tivemos algumas iniciativas e fizemos um vídeo a pedido dos alunos da Faculdade de Medicina do Porto, a tocar em casa uma das nossas músicas, montámos o vídeo e colocámos no Instagram. Fizemos algumas coisas interativas, tentámos ter interatividade com o público, porque é algo que

nunca explorámos muito bem, porque se calhar não temos paciência para as redes sociais e não queremos estar envolvidos com isso, mas fomos fazendo um bocadinho essas brincadeiras de modo a conhecer melhor o nosso público. Pedro, 28 anos, músico e técnico de som, licenciatura, Porto.

Eu acho que teve um impacto positivo para as pessoas que estavam fechadas em casa e necessitadas de entretenimento. Mas, por outro lado, teve um impacto negativo na indústria. A meu ver foi só uma maneira das pessoas cada vez darem menos valor à cultura. Porque é que os músicos não têm de ser obrigados a oferecer um concerto quando o concerto é a maneira que eles têm de ganhar a vida? Porque é que o artista tem a responsabilidade social de entreter as pessoas que estão em confinamento? Acho que as pessoas se apoiaram muito nos livestreams. É muito fácil dizer “façam um vídeo de um concerto” quando não têm toda uma infraestrutura para suportar. E tanto artistas pequenos, como artistas grandes tiveram tombos gigantes. E ninguém pensa na parte dos técnicos. Uma banda não é só os músicos. Uma banda é muita coisa.

Carolina, 26 anos, música, responsável por editora e *general manager* de um complexo de estúdios, frequência universitária, Porto.

De um modo geral, reconhecendo a importância e o carácter omnipresente das plataformas digitais na contemporaneidade, mas, ao mesmo tempo, identificando lacunas e efeitos negativos nas formas como são utilizadas, os entrevistados apontam acima de tudo para a necessidade de repensar os modelos e formatos de funcionamento das mesmas – algo que foi acentuado pela pandemia.

4.2. Novos modelos de criação, produção e divulgação

Intrinsecamente relacionado com o eixo anterior, porque em intensa articulação com a proliferação de plataformas digitais, um segundo eixo analítico que merece consideração prende-se com (novos) modelos de criação, produção e divulgação musical que adquiriram especial importância com a pandemia. Com efeito, para além de evidenciar a precariedade dos músicos e artistas em

Portugal, a COVID-19 veio desafiar os limites sociais e artísticos. Dada a incerteza do futuro, intensificada pela pandemia, muitos artistas procuram hoje novas estratégias de atuação, implementando novas práticas artísticas, adotando processos de cocriação e trabalhando colaborativamente. Na mesma lógica, os entrevistados realçam a necessidade de repensar e reestruturar formas de apresentação ao público (BALLICO, CARTER, 2018) que cumpram as atuais restrições em termos de distanciamento e que assegurem a segurança, quer dos músicos, quer dos públicos (GUERRA, 2018B). As noções de concerto e de performance como as conhecíamos até aqui estão a passar por um processo de redefinição.

A este nível importa, igualmente, perspetivar os impactos da pandemia na criatividade dos artistas, isto é, perceber até que ponto o isolamento social veio afetar os processos criativos dos músicos. Mais uma vez nos deparamos com experiências diferenciadas. Para um conjunto de entrevistados, sobretudo aqueles que conciliam a música com outra atividade profissional, o confinamento e o cancelamento de concertos significaram uma disponibilidade mental e temporal altamente benéfica para o processo criativo, permitindo-lhes escrever e compor novas músicas ou finalmente desenvolver projetos já delineados, mas até então parados. Na impossibilidade de realizar ensaios, alguns mencionam ter-se focado numa componente mais solitária e introspetiva da composição musical, enquanto outros realçam a partilha de ficheiros áudio através da Internet, a partir da qual encontraram formas alternativas de manter os processos de criação coletiva. Outros referem ter aproveitado o tempo disponível para investirem na sua formação, dedicando-se a novas aprendizagens a que atribuem um impacto positivo na sua condição de músico e na sua carreira. Há também um vasto conjunto de entrevistados que, durante o período de confinamento e na sequência dos efeitos causados pela paragem ou abrandamento das duas atividades, aproveitaram esse tempo para elaborar candidaturas a financiamentos.

Eu aproveitei os primeiros tempos da quarentena e do confinamento para pôr a andar um projeto que já tinha e que já tem aqui em Viseu uns anos,

que é digitalizar bandas desde o final da década de 1980 aqui da cena rock. Havia malta aqui de uma associação que já tinha tentado fazer isso. Eu já tinha algum material. Quando entrou a pandemia, escrevi emails a toda a gente a pedir permissões, criei um Bandcamp (<https://viseudemotapes.bandcamp.com/>) e digitalizei tudo e mais alguma coisa. Já tínhamos a ideia e no fundo a pandemia deu-me tempo e disponibilidade para enviar emails, digitalizar cassetes e CDs.

Ricardo, 35 anos, músico e professor de informática, licenciatura, Viseu.

Quando começou a quarentena, a primeira coisa que pensei foi: vou gravar um disco novo. A segundo foi: vou investir em mim, no tempo que eu nunca tinha, para ser melhor cantor, para falar melhor inglês, para ter uma pronúncia inglesa ainda melhor. Apliquei isso em aulas, treinei muito o meu canto e comecei a ter muito bons frutos do tempo que ia estar parado em casa. Hoje sinto-me um artista muito mais preparado do que antes da pandemia. Diogo, 35 anos, músico e ator, Matosinhos.

Contudo, nos discursos de um outro grupo de entrevistados encontramos relatos distintos, que dão conta de impactos negativos na sua criatividade. Não só pelo facto de terem estado confinados e relativamente isolados e afastados do mundo exterior, mas também pelos espetáculos terem sido cancelados, estes entrevistados referem que deixaram de sentir motivação para a criação de novos conteúdos artísticos. Sem a possibilidade de atuação ao vivo, deixaram de ter um objetivo para criar. Por outro lado, se como anteriormente referimos a casa se torna o novo estúdio, vários entrevistados salientam que as casas de muitos músicos não reuem as condições necessárias para que estes possam produzir e criar a partir de casa. Ao mesmo tempo, e como as palavras de António o sugerem, para muitos o confinamento significou também a intensificação das tarefas parentais devido ao encerramento das escolas, colocando novos desafios à gestão de novos quotidianos em família e entraves ao trabalho criativo.

No início foi muito difícil trabalhar com as crianças em casa. Quando nos

fechámos em casa, eu vim ao estúdio buscar uma série de coisas e fui para casa. Nos primeiros dias ainda consegui trabalhar, mas depois não dava. É uma intensidade! Ainda por cima num apartamento pequenino, com uma bebé aos berros, sempre a baterem à porta. (...) um outro colega, que não tem filhos, vive com a mãe e que tinha todo o tempo do mundo... Ainda por cima, uma semana antes de nos fecharmos em casa ele comprou um computador novo e tinha instalado um programa novo de música. Eu expliquei-lhe como se trabalhava com o programa e ele fez imensas músicas. Mandava-me e eu nem tinha tempo para processar aquilo tudo depois de ter estado o dia todo com as crianças. Houve ali uma discrepância. António, 35 anos, músico, frequência universitária, Porto.

Do ponto de vista da divulgação, para além da reestruturação e reinvenção das atuações ao vivo a que anteriormente aludimos, vários músicos enfatizam a necessidade de repensar também as formas e a regularidade com que comunicam com os seus fãs e como partilham os conteúdos que produzem. Nesse sentido, vários afirmam que no futuro, e mesmo num contexto pós-pandemia, recorrerão com maior frequência às plataformas digitais e sobretudo às redes sociais para manter contacto com os seus seguidores e promover os seus projetos, sugerindo que muitas das estratégias mobilizadas aquando da crise COVID-19 podem vir a consolidar-se enquanto lógicas e modos de atuação no setor musical.

4.3. A dimensão física da música

A música é, por natureza, uma produção artística que carece de um encontro físico, isto é, trata-se de uma expressão artística que ganha ímpeto nas interações entre o público e os músicos. Por essa razão, com o encerramento dos espaços de concertos e, até mesmo atualmente com as restrições de horários e com as limitações em termos da lotação das salas, a música surge como uma das vertentes artísticas mais afetadas pela pandemia (GUERRA, 2018B; BAIRD, SCOTT, 2018). A grande maioria dos entrevistados viu os seus espetáculos adiados por um ano ou até mesmo cancelados e, apesar de referirem

a possibilidade de realização de *livestreams*, de forma particamente unanime realçam que a componente física associada à música é algo que se perde neste formato de atuação. Como as palavras de Rafael tão bem sintetizam, perde-se a experiência coletiva da fruição musical e, não obstante as potencialidades das redes sociais, cria-se um certo distanciamento entre os artistas e os públicos.

Figura 2: Concerto ao vivo após levantamento do período de Estado de Emergência, por parte do Governo, no Teatro S. Luís, Lisboa, outubro de 2020



Fonte: Vera Marmelo (<https://v-miopia.blogspot.com/2020/07>).

Eu tenho muitas saudades de concertos, de ver concertos, de tocar muito. Aquilo de que mais senti falta foi o estar ao vivo a ouvir música, a ver alguém a tocar. Porque é um sentimento que é impossível ter de outra forma. É muito específico, é aquilo, há ali uma adrenalina, uma ambiência, uma coisa física que é muito específica. Como eu nunca tinha estado tanto

tempo sem ver concertos (e penso que as outras pessoas também não), é um bocado estranho. É quase físico, sente-se mesmo essa falta. Há ali uma ressaca. E com as pessoas com quem falei foi mesmo isso. Foi perceber o quão importante é haver música ao vivo e a necessidade que as pessoas têm de ver música ao vivo, sejam músicos ou não. Foi mesmo drástico. Sente-se falta. Isto está ligado com a questão da comunhão. Por mais solitário que tu sejas, é necessária para o bem-estar tanto das pessoas que fazem, como das que veem, como dos espaços que precisam de acolher pessoas e ter lucro. Rafael, 22 anos, músico, a frequentar o curso superior de Cenografia, Seixal.

Mais ainda, os concertos também se assumem como um objetivo e um incentivo aos músicos para continuarem a produzir, tal como os refere John,

eu estava muito lançado porque a verdade é que quanto mais tu tocas ao vivo mais pensas na música, quando eu estou afastado das lides da música e se não tenho concertos, se não tenho nada para promover e se não vou à rádio ser entrevistado, a coisa acaba por ficar em segundo plano e acabas por...às vezes preciso destas coisas para me darem pica e como tinha concertos estava super entusiasmado para escrever um terceiro álbum e já estava a fazer música e a escrever letras, mas ultimamente não tenho pensado nisso e durante a pandemia não pensei em música praticamente, quando foi a quarentena eu nunca deixei de trabalhar, trabalhei sempre 8h por dia a partir de casa

John, 47 anos, músico, licenciatura, é professor de inglês, empregado de escritório, tradutor e jornalista freelancer, Porto.

De igual modo, é interessante salientar que para alguns entrevistados a perda da dimensão da música ao vivo (COHEN, 2012; 2013), pensando na pesquisa de Cloonan (2011), e em copresença (antes da reabertura das salas de concertos) significou também a perda da experiência física da música enquanto fonte de som. Sobretudo enquanto ouvintes e devido à impossibilidade de os ouvir a partir dos sistemas de som das salas de concertos, tal deu origem à diminuição do seu interesse por determinados géneros musicais, como a

música eletrónica ou o *techno*. Na verdade, esta observação dos entrevistados leva-nos a refletir e a questionarmo-nos acerca das formas como os músicos, mas também os técnicos de som e os programadores musicais poderão adaptar o seu trabalho às condições que atualmente norteiam as performances ao vivo – lugares sentados, distanciamento físico entre as pessoas, redução dos lugares disponíveis, entre outros.

4.4. A fragilidade económica dos artistas e da música em Portugal

A economia cultural é hoje discursivamente reconhecida como uma importante fonte de rendimento para os países, mas apesar da sua importância, este foi em vários países um dos ecossistemas mais afetados pela pandemia. Em Portugal, a situação atualmente vivenciada veio enfatizar as situações precárias em que vários trabalhadores da cultura já se encontravam. Na sua maioria falamos de trabalhadores independentes, com vínculos laborais precários e com dificuldades de acesso a esquemas de proteção social (ROGERS, 2010). Apesar de ter sido publicitada a atribuição de apoios a trabalhadores do setor cultural por parte do Estado, poucos foram os que os receberam. Na verdade, na maioria dos casos as medidas não tiveram expressão significativa ou quando chegaram, chegaram tardiamente, de forma insuficiente e não uniformizada, raramente cobrindo as necessidades básicas dos trabalhadores do setor. Até ao momento, têm revelado ser medidas meramente paliativas, materializadas em iniciativas pontuais duplamente ineficazes: quer na resolução dos problemas causados pela pandemia, quer no colmatar das fragilidades estruturais do setor. Além disso, têm também vindo a acentuar desigualdades já anteriormente presentes no setor. Falamos de uma secundarização e desvalorização da música quando comparada com outras manifestações artísticas, como o teatro ou as artes visuais. Mas falamos, igualmente, de uma secundarização e desvalorização da música e dos artistas alternativos ou *underground*, não raras as vezes excluídos dos apoios públicos às artes e à cultura, por serem entendidos e enquadrados como entretenimento.

Perante as graves lacunas da resposta governamental às restrições colocadas pela pandemia e severamente afetados por ela e pelos efeitos das medidas de controlo da mesma, muitos dos nossos entrevistados, sobretudo aqueles

que se movem na esfera mais *underground* (GUERRA, 2018A; GUERRA, 2020; BENNETT, GUERRA, 2018), viram-se obrigados a recorrer ao apoio das suas famílias para sobreviverem. Ao mesmo tempo, e reforçando aquela que mesmo antes da COVID-19 era já uma realidade, como forma de colmatar uma atividade intermitente e imprevisível, vários entrevistados relataram casos de músicos que têm uma segunda atividade profissional, trabalhando muito para lá das oito horas diárias desejáveis, com óbvias consequências para a sua vida pessoal e familiar.

Por outro lado, em Portugal, a crise pandémica e a consequente intensificação das situações de precariedade e fragilidade laboral de grande parte dos trabalhadores das artes e da cultura geraram também dinâmicas de união e reivindicação laboral por parte destes profissionais. À ação de sindicatos e associações profissionais já existentes tem vindo a somar-se a ação de novas associações e de movimentos mais ou menos informais, entretanto criados (DUARTE, 2020). Reivindicam não apenas medidas transversais (ou seja, capazes de abarcar o extenso e heterogéneo conjunto de trabalhadores do setor) de emergência social no contexto da pandemia, mas também a definição de um plano estratégico, a médio e longo prazo, para as artes e para a cultura que, entre outros aspetos, garanta a definição de um quadro legal, social e fiscal que regulamente e proteja as profissões do setor, atendendo às suas particularidades, nomeadamente o seu carácter intermitente, multipatronal e com vínculos de curta duração. Tais dinâmicas são relatadas, mas também vivenciadas na primeira pessoa por alguns dos músicos que entrevistámos. É esse o caso de Rodrigo que, na sequência da pandemia e pelo facto de esta ter tornado mais claras e visíveis as fragilidades de todo o setor cultural e seus trabalhadores, se sindicalizou.

Mas foi interessante, porque com esta pandemia... só neste momento é que eu me sindicalizei no CENA-STE [Sindicato dos Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos]. Não foi por causa da pandemia ou do vírus em si, mas por a pandemia ilustrar ainda com mais clareza a falta de defesa que existe para as pessoas da indústria da cultura e para

todos os trabalhadores independentes, sejam eles da área do desporto, da saúde, da música.

Rodrigo, 26 anos, músico e promotor, artista transdisciplinar, a frequentar o mestrado, Lisboa.

4.5. Futuros incertos de sobrevivência em amplos contextos de desigualdade

Na atual conjuntura, e partindo das entrevistas que realizámos verifica-se uma enorme preocupação com a própria sobrevivência do setor da música em Portugal e, conseqüentemente, daqueles que o compõem. Há, por um lado e conforme sugerimos anteriormente, um olhar crítico e atento para os possíveis impactos da proliferação dos *livestreams* (MORRIS, 2015) nos concertos ao vivo, nomeadamente ao nível de uma possível desvalorização/contestação do pagamento de bilhetes para consumir música (SAVAGE, 2019). Esta preocupação advém do facto de muitos artistas terem realizado *livestreams* gratuitos, tendo sido poucos aqueles que conseguiram obter qualquer tipo de retorno financeiro das suas atuações *online*. Ao mesmo tempo, os entrevistados mostram-se cétricos quanto às estratégias de monetização das múltiplas plataformas digitais, um aspeto que as palavras da Sara ilustram e que também ele foi tornado premente pela pandemia, não só pelo acentuar da importância destes meios de comunicação, mas também pelas dificuldades de subsistência vivenciadas pelos músicos e demais membros do ecossistema musical.

Tenho de fazer um site, videoclipes e trinta por uma linha... Mas é difícil, porque é um caminho esmagadoramente forte e que dita um rumo. Entretanto vamos deixar de editar discos físicos e vamos estar só a lançar a nossa música virtualmente e quem quiser compra e só quando tivermos mil subscritores é que passamos a ganhar dinheiro e o dinheiro é centimos por cada visualização... às vezes são valores que parecem pouco consistentes ou que nos colocam numa espécie de injustiça perante o mercado. Afinal o que nós fazemos é o que importa ou a forma é a forma como se comunica? Sara, 32 anos, música, frequência universitária, Porto.

Por outro lado, emergem dos discursos dos entrevistados imensas dúvidas e perspectivas menos otimistas relativas à sobrevivência do próprio circuito de música ao vivo e às implicações da redução da capacidade das salas de concertos nos cachês dos músicos e outros profissionais do meio. É salientado com preocupação o fecho de pequenas salas de concertos e a incerteza sobre a sustentabilidade de muitas outras, o que tem fortes consequências negativas para os músicos e demais atores que já estão no meio musical, mas também para aqueles que estão agora a entrar na cena musical. Afinal, as salas de pequena dimensão, que estão hoje em risco, são aquelas que maior disponibilidade têm para inserir músicos e artistas emergentes na sua programação. São também aquelas com maior abertura para programar artistas alternativos e *underground*, podendo, como Paulo aponta, estar também em risco uma oferta musical mais disruptiva.

Há espaços que fecharam. Espaços que já iam fechar, como o Sabotage³, que nos vai fazer muita falta, por toda a energia que eles punham no projeto. Mas também pequenos teatros que estão parados, peças que foram postas em pausa, circuitos de residência que já não existem. São coisas importantes para poder haver nova música e música com alguma disrupção. Pode acontecer esta coisa mais disruptiva desaparecer um bocado e dar lugar a coisas que arriscam menos.

Paulo, 35 anos, músico e designer, mestrado, Lisboa.

Na verdade, em paralelo à reflexão sobre a precariedade vivenciada pelos músicos e intensificada pela pandemia, outros segmentos correlatos devem ainda ser considerados. Um deles é o segmento de profissionais ditos “invisíveis”, que trabalham no setor cultural por exemplo enquanto produtores, técnicos de som ou *roadies*, provavelmente com futuros ainda mais incertos, em parte, pela maior dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de adaptar e

3. É um clube noturno destinado a bandas em ascensão portuguesas e internacionais, situado em Lisboa. Mais informações em: https://pt-pt.facebook.com/pg/SabotageRockClub/about/?ref=page_internal

reconfigurar o seu trabalho para o formato *online*. Um outro segmento a considerar, como dizíamos, é o dos próprios espaços de concertos e sobretudo os de menor dimensão e aqueles que se inscrevem num espectro menos institucional, movendo-se numa esfera mais independente e *underground*. Se, e como já o dissemos, nos meses de verão alguns destes espaços conseguiram encontrar alternativas ao ar livre, mantendo a sua programação regular, ainda que com restrições e adaptações, outros viram-se obrigados a fechar definitivamente, devido a dificuldades financeiras. Esta é uma situação que preocupa todos os músicos entrevistados, na medida em que afinal está também aqui em causa a sua possibilidade de atuar ao vivo, que é hoje a sua principal fonte de rendimento.

Todavia, perante este cenário, acreditamos ser relevante terminar com aquele que nos parece ser um indicador positivo que ilustra a capacidade de resiliência deste setor. Falamos da recente formação da Circuito⁴, uma associação portuguesa de salas independentes com programação musical própria, que reúne mais de vinte salas de concertos por todo país, e que tem como principal objetivo demonstrar a importância cultural, económica e social do circuito independente de música ao vivo em Portugal, inscrevendo-o no debate público e político e debatendo não só medidas de apoio urgentes a um setor que está em risco iminente de desaparecer, mas também medidas que garantam a sua estabilidade e sobrevivência a longo prazo (NOGUEIRA, 2020).

5. Última paragem

Chegados aqui, talvez tenhamos mais perguntas e dúvidas do que respostas e certezas convictas. Consequência dos tempos incertos e instáveis em que vivemos. Porém, a análise de investigações recentes e a nossa incursão ao terreno permitem-nos, ainda que de forma preliminar, identificar um conjunto de impactos da pandemia no ecossistema musical e, de um modo geral, no setor cultural. Na verdade, consideramos que o contexto atual pode ser um momento-chave para compreender aquilo que a música, em si mesma, pode

4. É possível encontrar informação detalhada sobre a associação no *website* da mesma: <https://circuito.live/>.

vir a tornar-se. É inegável que o “mundo” da música e que os “mundos das artes” (BECKER, 1982) estão em reconfiguração, havendo assim a possibilidade de surgirem futuros culturais e económicos alternativos. Um exemplo dado é o da televisão que, em tempos de isolamento, serviu como uma forma de pertença, conferindo um sentido de proximidade às populações – pelo menos às que têm acesso a este meio – contrariando os efeitos do distanciamento social. Porventura, este poderá ser um momento de reestruturação da ligação entre música e televisão.

Ainda é muito cedo para ter a certeza de quais são os impactos da COVID no setor cultural e nos estudos culturais. Todavia, um dos principais aspetos que podem ser imediatamente apontados, são os impactos no isolamento social e no consumo de bens culturais, especialmente se pensarmos neste consumo como uma forma de atividade cultural. Mas aqui deparamo-nos com um paradoxo. Apesar da cultura ter sido o principal escape durante o período de confinamento e de isolamento social, a verdade é que os produtores culturais e os artistas têm visto os seus modos de sobrevivência desaparecerem ou serem colocados em perigo. Mais ainda, os próprios serviços de circulação, de distribuição, de *marketing* e de vendas de produtos culturais têm sofrido bastante em termos económicos.

De modo geral, a pandemia veio evidenciar e expor as fragilidades estruturais do setor cultural e da economia criativa. Os músicos portugueses entrevistados para esta investigação são unânimes em apontá-lo, identificando um conjunto de impactos da pandemia, bem como padrões de desigualdade, presentes nos seus quotidianos, nas suas formas e condições de trabalho. Tal vai, aliás, ao encontro do argumento de Banks, quando o autor salienta que, ao contrário do que se poderia pensar, os efeitos imediatos que se fizeram sentir devido à pandemia são, na verdade, uma forma exacerbada de demonstrar as desigualdades estruturais do trabalho cultural:

Muitos trabalhadores já falaram dos traumas viscerais e corpóreos infligidos pelo seu súbito e forçado despedimento. Em todas as indústrias culturais, os trabalhadores têm relatado ser altamente “stressados, doentes

e descuidados”, lutando para manter a “cabeça à tona d’água” ou sentindo-se “totalmente destroçados” - expressando assim as diferentes e complexas dificuldades dos danos económicos. No entanto, mesmo antes da COVID-19, poderíamos dizer que a força de trabalho cultural do Reino Unido apresentava já ‘baixa imunidade’ - constituindo um corpo vulnerável suscetível a quase qualquer tipo de choque económico (BANKS, 2020, p. 650).

Neste sentido, argumentamos que as experiências vivenciadas pelos músicos que entrevistámos mostram que no contexto pré-COVID-19, já como resultado de períodos de crise económico-social anteriores, se verificou uma mudança no que compõe a identidade do artista. A resiliência não é apenas um mecanismo para suportar a precariedade. Ela transformou-se também num traço de identidade que define o que é ser artista e perseguir uma carreira artística na contemporaneidade. Mas tal levanta novas questões: Irá a crise económica, resultado da pandemia, mas que já se apresenta e se prevê vir a adensar-se, produzir um exacerbar do discurso e da identificação dos artistas com a resiliência individual? Será a resiliência dos artistas suficiente para resistir à inevitável austeridade?

Referências

- AGER, WENDY; AGER, ALASTAIR. The Psychology of Enforced Mobility. In: CARR, Stuart (org.). **The Psychology of Global Mobility**. UK: Springer, 2010. p. 151-170.
- BAIRD, Paul; SCOTT, Michael. Towards an ideal typical live music city. **City, Culture and Society**. v. 15, 2018, p. 1-6.
- BALLICO, Christina; CARTER, David. A state of constant prodding: live music, precarity and regulation. **Cultural Trends**, v. 27, n. 3, 2018, p. 203-217.
- BANKS, Mark. The work of culture and C-19. **European Journal of Cultural Studies**, v. 23, n. 4, 2020, p. 648-654.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula (Eds). **DIY Cultures and Underground Music Scenes**. Collection Routledge Advances in Sociology. Abingdon/Oxford: Routledge, 2018.

COHEN, Sara. Live music and urban landscape: Mapping the beat in Liverpool. **Social Semiotics**, v. 22, n. 5, 2012, p. 587-603.

_____. 'From the big dig to the big gig': Live music, urban regeneration and social change in the European Capital of Culture 2008. In: WERGIN, Carsten; HOLT, Fabian (Orgs.). **Musical performance and the changing city**: Post-industrial context in Europe and the United States. New York: Routledge, 2013. p. 27-51.

CLOONAN, Martin. Researching live music: some thoughts on policy implications. **International Journal of Cultural Policy**, v. 17, n. 4, 2011, p. 405-420.

D'AMATO, Francesco; CASSELLA, Milena. Cultural production and platform mediation: A case in music crowdfunding. **New media & society**, p. 1-18, 2020.

DUARTE, Mariana. A crise que ergueu a multidão do precariado. Ípsilon, 22/05/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/22/culturaipsilon/noticia/crise-ergueu-multidao-precariado-artes-1917383>. Acesso: 12 de mar. 2021.

GUERRA, Paula. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, Keith; GOUGH-YATES, Anna; LINCOLN, Sian; OSGERBY, Bill; ROBINSON, Lucy; STREET, John; WEBB, Peter; WORLEY, Matthew (orgs.). **Hebidge and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens**. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020. p. 207-230.

_____. Rádio Caos: Resistência e experimentação cultural nos anos 1980. **Análise Social**, v. 2, n. 231, 2019, p. 284-309.

_____. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, 2018a, p. 241-259.

_____. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**, v. 08, n. 02, 2018b, p. 375-400.

_____; QUINTELA, Pedro (org.). **Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global**

World. Fast, Furious and Xerox. Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music. London: Palgrave Macmillan, 2020.

KENNEDY, Melanie. 'If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now': TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis. **European Journal of Cultural Studies**, 2020, p. 1-8.

MATTHEWMAN, Steve; HUPPATZ, Kate. A sociology of Covid-19. **Journal of Sociology**, 2020, p. 1-9.

MELO FILHO, Cláudio; GUERRA, Paula. Da sala de concerto ao estúdio eletroacústico: mudanças na cena cultural musical de Nova York no pós-guerra. **Latitude** – Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, v. 12, n. 2, 2018, p. 75-96.

MORRIS, Jeremy Wade. **Selling Digital Music, Formatting Culture.** California: University of California Press, 2015.

NEWSINGER, Jack; SERAFINI, Paula. Performative resilience: How the arts and culture support austerity in post-crisis capitalism. **European Journal of Cultural Studies**, 2019. Disponível em: https://leicester.figshare.com/articles/journal_contribution/Performative_resilience_How_the_arts_and_culture_support_austerity_in_post-crisis_capitalism/10221941. Acesso: 31 de out. 2020.

NOGUEIRA, Rodrigo. Um Circuito para salvar as salas independentes com programação musical própria. Ípsilon, 8/10/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/08/culturaipsilon/noticia/circuito-salvar-salas-independentes-programacao-musical-propria-1934472>. Acesso: 31 de out. 2020.

ROGERS, Ian. 'You've got to go to gigs to get gigs': Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene. **Continuum** – Journal of Media & Cultural Studies, v.22, n 5, 2010, p. 639-649.

SAVAGE, Mark. Is this the end of owning music? **BBC News**, 03/01/2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46735093>. Acesso: 05 de abr. 2019.

SMITH, Neil Thomas; THWAITES, Rachel. The composition of precarity: 'emerging' composers' experiences of opportunity culture in contemporary classical music. **British Journal of Sociology**, v. 70, n. 2, 2018, p. 589-609.

SOBANDE, Francesca. 'We're all in this together': Commodified notions of connection, care and community in brand responses to COVID-19. **European Journal of Cultural Studies**, v. 0, n. 0, 2020, p. 1-5.

THREADGOLD, Steven. Creativity, Precarity and Illusio: DIY Cultures and 'Choosing Poverty'. **Cultural Sociology**, v. 12, n. 2, 2018, p. 156-173.

VAN DER HOEVEN, Arno; HITTERS, Erik. The social and cultural values of live music: Sustaining urban live music ecologies. **Cities**, v. 90, 2019, p. 263-271.

Recebido: 18/10/2020

Aceito: 28/11/2020

As greves da Polícia Militar de Pernambuco: elementos para uma interpretação crítica da greve policial

The Pernambuco Military Police strikes: elements for a critical interpretation of the police strike

Guilherme Figueredo Benzaquen¹

1. Doutor em Sociologia (PPGS/UFPE). Foi pesquisador visitante na University of Brighton, Inglaterra (2018-2019). É membro dos grupos de pesquisa Sociedade Brasileira Contemporânea: Cultura, Democracia e Pensamento Social (PPGS/UFPE), e Periféricas - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades (UFBA) Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em teoria social, epistemologia e sociologia política. <https://orcid.org/0000-0001-6527-0958> benzaquenguilherme@gmail.com

Resumo: Os policiais militares são uma categoria profissional que tem o direito de greve proibido constitucionalmente, porém, ainda assim, eles já realizaram três paralisações em Pernambuco em 1997, 2000 e 2014. Esse artigo tem dois objetivos principais: apresentar uma proposta crítico-interpretativo para compreensão das greves policiais e apresentar narrativas histórico-sociais para esses processos em Pernambuco. Há, inicialmente, uma reflexão conceitual, acerca das greves policiais, baseada em teorias críticas da atividade policial. Depois, são apresentadas as narrativas dos casos pernambucanos utilizando dados construídos a partir da literatura especializada, dos principais jornais impressos no estado, do portal nacional de notícias G1 e de vídeos veiculados no Youtube. Por fim, é apresentado um quadro comparativo que se pretende um resumo das características principais de cada um dos processos.

Palavras-chave: Greve policial; Polícia Militar; Polícia; Pernambuco.

Abstract: Brazilian military police officers are a professional category that has the right to strike constitutionally prohibited, but even so, they carried out three stoppages in Pernambuco in 1997, 2000 and 2014. This article has two main objectives: to propose a critical-interpretative proposal for understanding police strikes and to present socio-historical narratives for each of these processes. Initially, there is a conceptual reflection on police strikes, based on critical theories of police activity. The narratives of the Pernambuco cases are presented using data constructed from specialized literature, the main newspapers printed in the state, the national news portal G1 and videos broadcast on Youtube. Finally, a comparative table about the strikes is presented, which is intended to summarize the main characteristics of each of the processes.

Keywords: Police strike; Military police; Police; Pernambuco.

Introdução¹

O artigo 142, parágrafo 3º, inciso IV, da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988) diz o seguinte: “ao militar são proibidas a sindicalização e a greve”, ou seja, a greve da Polícia Militar é uma impossibilidade jurídica. O direito à greve é assegurado pela Constituição de 1988, desde que sejam respeitadas as etapas para o exercício desse direito, porém isso não se aplica aos militares. A greve não pode ocorrer, entretanto, ainda assim ela ocorre. Quando esses processos ultrapassam o direito, a justiça os denomina de outra forma: militar não faz greve, mas sim pode estar em motim ou revolta. Essas situações são julgadas pela Justiça Militar e tanto o motim quanto a revolta são penalizáveis criminalmente de acordo com o artigo 149 do Código Penal Militar (BRASIL, 1969). Ambas as tipificações se caracterizam pela reunião de militares que se recusam a obedecer seus superiores hierárquicos – uma definição tautológica quando aplicada ao caso da greve, pois toda greve está baseada exatamente na desobediência frente ao patrão. A distinção entre as

1. Agradeço ao diálogo constante com Remo Mutzenberg, principal interlocutor dessa pesquisa. Agradeço também aos comentários e sugestões dos pareceristas anônimos da Revista O Público e o Privado que muito contribuíram para a versão final do artigo. Por fim, ressalto que quaisquer problemas são de minha inteira responsabilidade.

duas tipificações é que na revolta os militares estão armados, o que aumenta o tempo de reclusão caso haja condenação. Esse tempo varia entre quatro e oito anos no motim, enquanto que na revolta entre oito e vinte anos.

Já de início é perceptível que o caráter militar das polícias aqui a serem analisadas é um fator extremamente relevante em sua atuação nas greves. Com a redemocratização, o Brasil se vê em uma situação peculiar com relação à sua segurança pública: há inúmeras continuidades do militarismo na polícia em uma sociedade tida como democrática. Como deixa evidente o adjetivo da expressão “policia militar”, ele ainda é treinado sobre métodos e valores militares, sendo a organização profissional extremamente marcada pelo modelo do Exército (MUNIZ, 2001). Ao contrário do que seria esperado em uma sociedade democrática, o policiamento militar herdou do período ditatorial práticas e equipamentos, assim como continuou utilizando tipificações criminais advindos da Doutrina de Segurança Nacional. Assim, a Polícia Militar funciona como força auxiliar e reserva do Exército, o que na prática funciona “como pequenos exércitos desviados de função” (SOARES, 2019, p. 32). O que se vê na atualidade e que é definido pelo artigo 144 da Constituição (BRASIL, 1988), é que a Polícia Militar é responsável pelo patrulhamento ostensivo das ruas e pela preservação da ordem pública, o que torna central o flagrante como forma principal dessa instituição combater o crime. Assim, durante uma greve desse tipo de polícia, é justamente a repressão de atos ilícitos capturados no momento de sua realização – o flagrante – que se torna mais prejudicada.

Com relação a suas demandas, a impossibilidade de greve faz com que os policiais tenham dificuldades em encontrar formas de reivindicar melhorias trabalhistas. Os policiais se veem num beco com saídas muito estreitas e perigosas, pois qualquer forma de reivindicação é sempre supervisionada pelos órgãos de correição e estão sujeitas à tipificação criminal. Esses movimentos reivindicatórios serão aqui analisados com dois objetivos principais: apresentar uma análise sócio-histórica das três greves da Polícia Militar de Pernambuco (PMPE) e uma crítica desses movimentos reivindicatórios. Para tanto, exporei inicialmente elementos teóricos para uma crítica da atividade policial, com o intuito de oferecer uma chave de entendimento das greves da categoria.

Apresentarei em seguida as narrativas dos três episódios de greve que ocorreram em 1997, 2000 e 2014. Nesses tópicos, será apresentada uma interpretação crítica das reivindicações, protestos e negociações desses processos conflitivos. O enfoque será, portanto, na atuação dos policiais e em suas interações com o Estado. Exporei, em seguida, um quadro comparativo que busca acentuar as continuidades e especificidades da greve.

Os dados que permitiram uma narrativa das greves foram construídos a partir da bibliografia especializada, dos três principais jornais impressos em circulação no estado (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, FOLHA DE PERNAMBUCO E JORNAL DO COMMERCIO), do portal de notícias G1 e de vídeos veiculados no *Youtube*². O recorte temporal foi determinado pelos períodos dos episódios de paralisação. Uma ressalva metodológica importante a ser feita é que nessas análises estive ciente de que, como ocorre com qualquer representação, as greves policiais são retratadas de forma parcial nos dados escolhidos – ainda que a mídia muitas vezes se apresente como a busca de uma verdade imparcial e neutra. Sabe-se que há uma relação específica entre a mídia, principal fonte dos dados utilizados, e a segurança pública. Em minhas análises estive atento ao fato de que as greves policiais têm um alto grau de “valor-notícia”, ou seja, são únicos e atraentes o suficiente para agregarem valor e impactarem na venda dos jornais e na visualização dos vídeos. As greves são atraentes naquilo que remetem, para o público em geral, às possibilidades abertas para o crime em um contexto de ausência policial. O seu valor-notícia está relacionado com “o medo de ser vítima de um ato violento e o imperativo da modernidade de promoção do entretenimento” (MELO, 2010, p. 187). Uma observação que se torna particularmente importante porque, muitas vezes, as fontes dos jornalistas são os próprios policiais – que são sujeitos relevantes no processo, mas que evidentemente têm uma visão particular que não pode ser considerada a única. Dessa maneira, o *corpus* foi analisado utilizando-se de um procedimento de triangulação que buscou tornar mais explícitos os vieses presentes em cada uma das fontes de dados, no intuito de levá-los em consideração para realizar a

2. O artigo apresenta uma reformulação de reflexões desenvolvidas a partir de uma pesquisa de doutorado cujo tema central eram os saques na greve de 2014 (BENZAQUEN, 2020).

interpretação crítica. Triangulação significou, nessa análise, que a mesma questão de pesquisa foi abordada a partir de, pelo menos, dois pontos (FLICK, 2009).

Por fim, é importante revelar que o artigo parte da constatação de que há algo de imponderável numa greve de policiais militares. O que significa que, em termos resumidos, há, nesse processo, uma importante transformação que dificulta a atribuição de sentido: aqueles que comumente reprimem a transgressão passam a ocupar a posição de transgressores. Para lidar com essa dificuldade se faz necessário um primeiro momento de maior abstração crítica para em seguida a compreensão mais descritiva do que ocorre efetivamente nessas paralisações.

Apontamentos para entender conceitualmente as greves policiais no Brasil

Nesse tópico inicial, pesarei, provisoriamente e parcialmente, o imponderável dessas greves que ocorrem apesar de sua impossibilidade jurídica. Para isso, percorreremos um caminho delimitado por uma discussão mais conceitual e abstrata da instituição e da atividade policial. Isso nos distancia parcialmente das greves policiais em Pernambuco, porém deve ser concebida como uma reflexão construída a partir desses casos.

Sabe-se que uma teoria da polícia preocupada em responder o que faz um policial é um terreno em disputa³. Em meio a esse terreno, destaco duas características centrais e inter-relacionadas de sua função que nos ajudam a pensar uma greve policial: a relação com a violência e a discricionariedade. A primeira remete à discussão weberiana sobre o Estado e sua pretensão de “monopólio do uso legítimo da violência física” (WEBER, 1970). Mesmo que essa pretensão seja sempre frustrada, a polícia é justamente a força pública cuja finalidade seria garantir esse monopólio. Nesse sentido, a polícia seria mais a expressão de uma reivindicação do que da realização de fato desse controle total e permanente. Porém, independente do monopólio e da legitimidade estarem sempre em disputa, é possível afirmar que, em sua prática, a polícia tem sempre uma relação com a violência. Em outras palavras, ela nem sempre

3. Para um balanço dessas disputas ver Muniz e Júnior (2014) e Monjardet (2003).

recorre à violência, porém sua existência – e a do Estado – dependem dessa possibilidade (REINER, 1985). Isso deve ser entendido de duas formas: o recurso à violência pelos próprios policiais e o fato deles serem responsáveis por lidar com as violências dos outros que forem consideradas ilegítimas. Decorrente disso, uma constante do trabalho policial é o risco proveniente dessa função de controle social mediada pela relação com a violência. Cotidianamente a polícia paga o preço de sua importância para a oclusão de certos conflitos, i.e., para o controle de quais conflitos são legítimos e como eles devem ser expressados.

Devemos, entretanto, ter em mente que a relação com a violência é sempre mediada por valores, daí a discricionariedade da prática policial. Apesar de organizacionalmente a atividade policial ser definida hierárquica e burocraticamente, o trabalho do policial não é apenas uma soma de tarefas prescritas, isto é, não se segue simplesmente um manual exaustivo que indique o que é ou não tarefa da polícia, mas sim o policial aprende que é preciso, em seu cotidiano, identificar quando e como agir. Portanto, seguindo Monjardet (2003), posso afirmar que a atividade policial não é completamente prescritiva, mas sim envolve um alto grau de discricionariedade⁴ que está relacionado não só a vontades pessoais, mas também a sua constituição como categoria profissional.

A falta de uma delimitação precisa dos valores prescritos para a atividade policial deixa clara a abertura que se dá para a discricionariedade. Vejamos: a missão da polícia é descrita no artigo 144 da Constituição (BRASIL, 1988) da seguinte forma: “a segurança pública, dever do Estado, direito e responsabilidade de todos, é exercida para a preservação da ordem pública e da incolumidade das pessoas e do patrimônio”. Na própria literatura nacional sobre o assunto ela é muitas vezes descrita como “serviço de segurança pública oferecido à sociedade” (FRAGA, 2005) ou de defesa da “paz social” (MUNIZ; JÚNIOR, 2014). Essas definições em aberto remetem à função de controle que a polícia exerce, porém ainda mais importante deixam entrever – justamente em seu vazio – o caráter político e conflitivo da atividade policial. Há o que se

4. Nas palavras de Monjadert (2003, p. 23): “na prática, nenhuma polícia se resume à realização estrita da intenção daqueles que a instituem e têm autoridade sobre ela, à pura instrumentalidade. Há sempre um intervalo, mais ou menos extenso, mais ou menos controlado, mas jamais nulo”

afirma ser esperado que o policial faça⁵ e aquilo que ele efetivamente faz, pois entre os dois há sempre uma série de mediações. É interessante o quanto esse desnível se revela na própria definição da palavra discricionário, que é usada tanto para descrever uma escolha arbitrária quanto, juridicamente, uma escolha diante de prescrições legais.

O policial se coloca socialmente como uma autoridade e no seu esforço de fazer valer a ordem o que vivenciamos são relações de poder no sentido weberiano, de imposição de uma vontade em detrimento da outra (WEBER, 1999). Após a discussão sobre a discricionariedade, sabemos que o ordenar é criativo, porém gostaria agora de lembrar que essa maleabilidade tem seus limites. O policial, mesmo quando agindo discricionariamente, é um sujeito importante do processo, pautado em relações de propriedades, de imposição do que é o apropriado. Pode-se dizer que o contingente tem limitações próprias das ordens hegemônicas nas quais se manifesta. Ou seja, o contingente da discricionariedade tem aspectos do sedimentado que é o social. Assim, com Laclau (2013), podemos perceber que essa “ordem” que o policial garante é um significante vazio importante para a constituição do hegemônico.

Seria uma perda de tempo tentar oferecer uma definição positiva de “ordem” ou “justiça”, isto é, atribuir-lhes um conteúdo conceitual, por mínimo que puder ser. O papel semântico desses termos não é expressar *qualquer* conteúdo positivo, mas [...] funcionar como nomes de uma plenitude que está constitutivamente ausente. É porque não existe situação humana na qual não ocorra algum tipo de injustiça que a “justiça”, enquanto termo, faz sentido. Na medida em que nomeia uma plenitude indiferenciada, não possui um conteúdo conceitual, qualquer que seja: não é um termo *abstrato*, mas, no sentido mais estrito, é *vazio* (LACLAU, 2013, p. 155).

A “ordem” não é uma abstração porque não é um denominador comum frente a distintas concepções daquilo que constitui a “ordem”, mas, sim, é um

5. Do lado daquilo que busca prescrever a atividade policial, há o direito que busca regular essa força “legítima” e que se articula com uma organização institucional pautada numa hierarquia de comandos.

significante vazio porque seu sentido se constitui em conexões atributivo-performativas, de maneira que é reivindicando-a que constituem-se as fronteiras necessárias para a conformação da hegemonia representada por essa “ordem”. Dessa maneira, apesar da falta de grandes especificações, é possível defender que ela está relacionada com os regimes de propriedade que se tornam hegemônicos em cada sociedade (DEVENNEY, 2020).

Afastando-me, portanto, das interpretações da função policial que ressaltam um uso controlado e autorizado da força, parece-me mais coerente com a crítica proposta retomar as reflexões benjaminianas sobre a polícia. Para Benjamin (1986), a polícia tem em si dois poderes, o fundacional e o conservacional, pois ao mesmo tempo que em sua prática tem o poder de fundar “decretos emitidos com força de lei”, ela também conserva o direito, pois se coloca a seu dispor. Com isso, vemos que já em Benjamin estava a crítica de uma suposta homologia entre a atividade policial e aquilo prescrito pelo direito e pela sociedade. Isso se desdobra na condição policial como a de um poder informe e de presença espectral – que seria perceptível, para o autor, na forma como a polícia pode agir por “razão de segurança” sem ter que prestar contas com uma determinada finalidade jurídica⁶. Em resumo, há sempre certa maleabilidade e criatividade na ação policial.

Entretanto, para o autor, não é só de dissonâncias que se constrói a relação entre polícia e direito, pois entre ambas as instituições há uma continuidade relacionada com a violência. A polícia que conserva o direito não é apenas uma força pública proveniente de um ordenamento jurídico que a institui e pretensamente regula, mas também é o princípio que garante o cumprimento do direito. A crítica da violência em Benjamin não se resume a uma crítica da polícia, é bem mais radical e percebe como em todo contrato há uma violência implícita que o sustenta. A crítica da arbitrariedade da polícia é uma crítica

6. Benjamin está ciente de que também a própria atividade jurídica apresenta esse desnivelamento entre o prescrito e as decisões dos seus agentes, porém, para o autor, apenas no direito haveria uma reflexividade disposta a criticar a decisão local. Discordo que isso não seja fruto de crítica na atividade policial, pois os desníveis são sempre passíveis de medidas disciplinares posteriores e de críticas de outros sujeitos da sociedade, assim como dos próprios agentes policiais.

do Estado que se pretende defensor contra as violências, mas que na verdade é constituído através da violência – algo que remete novamente ao clássico tema weberiano.

Dessa maneira, podemos refletir acerca da Polícia Militar hoje, a que tem como atividade-fim principal⁷ o policiamento ostensivo que é “exercido pelo policial fardado, em locais públicos, com caráter preventivo, pela observação e fiscalização, com a atitude de vigilância, tentando coibir a ação de infratores e evitar a ocorrência de atos delituosos” (FRAGA, 2005, p. 51). Aproximamo-nos novamente do policial que entra em greve em Pernambuco e posso finalmente abordar a questão relativa à interpretação de uma greve policial: como entender a profissão do policial militar e esse momento de quebra do princípio de subordinação que rege a hierarquia militar?

Como toda categoria profissional, os policiais têm interesses próprios e, portanto, a greve está relacionada ao fato deles serem sim trabalhadores com um grau relevante de corporativismo. Seria tolo negar que ser policial é uma profissão, pois é um grupo específico que desempenha uma atividade remunerada. Enquanto tal, é compreensível que esse grupo partilhe uma dimensão simbólica relativa a essa atividade (PONCIONI, 2003), o que obviamente está relacionado com reivindicações profissionais específicas. Porém, concordo com Laclau (2013), que essa não é uma determinação suficiente para a constituição de demandas ou de um ator político. Não há uma passagem automática de uma determinada posição no mercado de trabalho para a formação de uma identidade política em luta. É preciso que haja um processo de articulação das demandas em cadeias de equivalência.

Acerca disso, acredito que discutir a greve policial como apenas mais uma greve trabalhista revela pouco a seu respeito. O desenvolvimento necessário do meu argumento sobre a greve policial se dá ao retomarmos uma característica central da profissão policial: a discricionariedade. Já defendi que a quebra com aquilo que é esperado que os policiais façam acontece no cotidiano mesmo da

7. Muitas atividades são definidas socialmente como policiais, porém a ênfase no policiamento ostensivo se dá tanto por ser a atividade principal quanto por ser a que mais é prejudicada durante uma greve policial.

prática policial, portanto, a greve é um momento paradigmático de ruptura com o prescritivo que, porém, está longe de ser único. Perceber que sempre há quebras naquilo legal e hierarquicamente prescritos, permite diminuir a sensação de incredulidade com a qual a mídia retrata esses processos. Assim, em momentos de greve, os policiais estariam envolvidos em práticas contingentes discricionárias que faz parte de suas rotinas.

Porém, há uma outra característica da polícia que torna essas greves bastante distintas de outras greves profissionais: na greve policial, o uso legítimo da força vira ilegítimo. A relação com a violência não se dá como no cotidiano – mesmo em um cotidiano tão violento quanto o brasileiro – e a hierarquia de comando é desafiada por um ato daqueles que deveriam sempre obedecer. Ao contrário das outras categorias profissionais, os policiais têm direito a ter armas e, dessa forma, são trabalhadores muito peculiares. O Estado está ciente que os policiais não são trabalhadores quaisquer e que uma especificidade fundamental de qualquer ação reivindicatória de policiais é seu livre acesso a armas (RAPHAEL, 2013). Lembremos que em uma greve de policiais militares não é raro que os que protestam estejam fardados e armados.

Em resumo, isso deixa explícito que o policial não é um trabalhador qualquer, pois, mesmo que submetido ao trabalho assalariado, um policial tem peculiaridades relacionadas à discricionariedade no uso da arma que leva na cintura; peculiaridades que são fundamentais para a compreensão de uma greve dessa categoria. Nos três tópicos a seguir, veremos como essas peculiaridades se manifestaram nas greves em Pernambuco.

A primeira greve da Polícia Militar de Pernambuco

A greve de 1997 foi a primeira da história dos policiais militares de Pernambuco⁸. Como tal, além de ser inaugural também foi inesperada, pois ainda não estava no horizonte de expectativas da política local que os policiais

8. A narrativa da greve de 1997 foi construída utilizando as pesquisas realizadas por Almeida (2010), Miranda (2006) e Oliveira (2001), cujas fontes foram diversas: entrevistas semiestruturadas, questionários, jornais e histórias de vida. Apesar de algumas divergências nos dados apresentados pelos autores, construí a narrativa aqui apresentada através de uma comparação entre as pesquisas.

pudessem desrespeitar publicamente tanto a lei quanto sua hierarquia de comando. Sabe-se que, antes desse evento, tradicionalmente as reivindicações eram feitas de duas formas: anonimamente para evitar as represálias provenientes da rígida legislação disciplinar e penal (MIRANDA, 2006) ou através de negociações dentro da arena administrativa, ou seja, através de diálogos com o alto comando e com o governo (ALMEIDA, 2010).

Esse cenário começa a mudar quando, em 1996, são formadas associações de cabos e soldados para reivindicar questões salariais. Até a deflagração da greve de 1997, a Associação dos Cabos e Soldados de Pernambuco (ACS-PE) foi realizando um trabalho de consolidação política nos quartéis e se articulou com o sindicato da Polícia Civil. O esforço tinha como uma das razões o acúmulo de experiências negativas com representantes da categoria que não teriam agido em prol dos policiais. Porém, é preciso termos em mente que esse processo ainda estava no início quando ocorreu a greve, pois as organizações associativas dos militares na época eram embrionárias e com pouca articulação política e suporte logístico (MIRANDA, 2006).

Essa primeira paralisação da polícia estadual não foi um fenômeno isolado, pois o Brasil, sob o governo federal de Fernando Henrique Cardoso do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), viveu naquele ano um ciclo nacional de protesto dos policiais militares que se iniciou em Minas Gerais em 13 de junho de 1997 e do qual participaram 14 instituições estaduais⁹. Mesmo que os jornais fossem plurais, variando entre apoio ou não às manifestações policiais, nesse momento, a mídia desempenhou um duplo papel importante: tanto para facilitar influências nacionais entre as greves quanto

9. Há uma discordância quanto ao número de estados participantes do ciclo, porém pareceu-me mais adequada a quantificação de Almeida (2010), que argumenta terem sido 14: Alagoas, Bahia, Ceará, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. A greve do Ceará merece uma menção especial por ter ocorrido um dia após a finalização da primeira. É interessante notar que, assim como em Pernambuco, foi central a participação da Associação dos Cabos e Soldados que organizou a manifestação que deu início à greve. Uma distinção importante a ser pontuada, entretanto, foi a intensa punição aos grevistas que sofreram uma série de perseguições, inclusive com expulsões (SÁ; SALES; NETO, 2015).

para influenciar o discurso a respeito das greves – inclusive dos próprios policiais (ALMEIDA, 2010).

Em âmbito estadual, Pernambuco vivia sob o terceiro mandato do governo de Miguel Arraes do Partido Socialista Brasileiro (PSB). Com relação a sua gestão da Polícia Militar, anterior à greve, esse mandato foi marcado pela atuação de dois comandantes. O primeiro, mais “linha-dura”, esteve à frente por dois anos e não permitia que as associações de policiais fizessem divulgações nos quartéis. Já o segundo, o Coronel Antônio Menezes da Cruz assumiu o comando da Polícia Militar em seis de janeiro e saiu logo após a crise que teve como estopim a greve. Ele autorizou as atividades das associações nos quartéis, algo que se mostrou prejudicial para a manutenção de sua autoridade hierárquica. Para além das reivindicações específicas da polícia, Pernambuco vivia um momento de manifestações dos servidores públicos por questões salariais que reclamavam principalmente dos baixos salários e do atraso no pagamento. As greves mais combativas eram consideradas caso de polícia, em um momento delicado para o governador que tinha que responder continuamente a questões relacionadas ao “escândalo dos precatórios”¹⁰ (MIRANDA, 2006).

Em 12 de julho, foi marcada a primeira assembleia da história da PMPE. A precariedade laboral foi traduzida em 11 demandas: a principal delas sendo relativa a aumento salarial, mas, dentre as outras, também havia algumas que versavam sobre gratificações. Em torno de 5 mil policiais e bombeiros militares, reunidos em assembleia, decidiram pela entrada em estado de greve, porém as lideranças conseguiram retardar o movimento alegando a necessidade de conceder tempo hábil para o cumprimento das exigências por parte do governo. As demandas deveriam ser atendidas até o dia 17 de julho, para que não ocorressem paralisações a partir do dia 18. Naquele momento, os policiais justificavam a greve com um discurso legalista de que o Estado não estaria cumprindo uma lei que previa reajustes salariais a sua categoria.

Entre os dias 13 e 15, a tensão e as discordâncias se tornaram evidentes. O alto comando da Polícia Militar se reuniu e propôs um reajuste salarial de 10

10. Um esquema de corrupção, do qual Miguel Arraes foi acusado, que envolvia a fraude na emissão e venda de títulos públicos para pagamento de dívidas consolidadas.

reais, algo que não seria visto com bons olhos pelos praças¹¹. Os policiais começaram a falar que fariam a primeira passeata da história da PMPE no dia 18. Porém, antes do prazo estipulado, em 16 de julho, o alto comando tomou decisões que precipitaram os confrontos. O comandante-geral da Polícia Militar decidiu proibir qualquer ato do movimento grevista, assim como conceder um reajuste escalonado, entre 11,34% e 29,75%. Ele anunciou 10 medidas para conter o descontentamento, porém isso não foi o suficiente para acabar com o movimento. Ele convocou, então, os líderes grevistas para uma reunião e prendeu-os, mandando-os para um lugar não divulgado. Isso foi prontamente interpretado pelo movimento reivindicatório como sequestro. No total foram 15 delegados da Associação de Cabos e Soldados presos, o que foi o gatilho para uma manifestação de quase 3 mil policiais com “tiros, palavras de ordem, choro, desmaios e muita tensão” (OLIVEIRA, 2001, p. 51). Os soldados fizeram uma vigília na frente do Palácio das Princesas, sede administrativa do governo estadual, e estava deflagrado o movimento paredista. Concomitantemente, o Exército foi mobilizado e a greve decretada ilegal. O Exército, porém, foi designado para proteger apenas os órgãos governamentais e para fazer a segurança dos presídios, deixando as ruas sem policiamento ostensivo.

A libertação dos militares presos ocorreu apenas na tarde do dia 17 de julho, o que não diminuiu as tensões. Durante os dias seguintes, grevistas e governo não entraram em acordo, enquanto Arraes argumentava que não haveria orçamento para atender as demandas. Ao mesmo tempo em que os índices criminais tiveram números significativos. A bibliografia especializada não sistematizou estatisticamente esses índices¹², porém são citados: assaltos

11. Praça é uma denominação para os que estão embaixo na escala de comando, o que no caso da Polícia Militar se refere aos soldados, cabos, terceiros-sargentos, segundos-sargentos, primeiros-sargentos e subtenentes. Já o alto comando ou oficiais, como a designação já anuncia, são os oficiais que assumem posição de comando: segundos-tenentes, primeiros-tenentes, capitães, majores, tenentes-coronéis e coronéis.

12. Mesmo que não seja de todo o período de greve, alguns dados expostos por Oliveira (2001) demonstram a ocorrência de atos criminais durante o período: “das 18 horas do dia 18 até as 8 horas do dia 21 foram registrados (Recife/[outras cidades da Região Metropolitana de Recife] RMR): assaltos

a bancos, postos policiais destruídos e roubados, arrastões, homicídios, roubos a ônibus, furtos de veículos, latrocínios e roubos a transeuntes. É importante já ressaltar que não houve, naquele instante, o registro de saques como ocorreu na greve de 2014.

Os dias foram passando e a greve não terminava. As negociações não conseguiam ser definitivas porque os policiais seguiam exigindo aumento dos salários, o que o governo insistia em negar. No dia 22 de julho, o Exército parou de proteger exclusivamente órgãos governamentais e colocou os tanques nas ruas. O clima de insegurança chegou a tal ponto que o comando de greve recomendou que as pessoas ficassem em casa. No dia 25 de julho, o governo decidiu parar as negociações e informou sua resolução de contratar servidores temporários para substituir os policiais; ao mesmo tempo em que avaliava como punir os grevistas. Enquanto isso, os policiais insistiam que passavam por dificuldades financeiras e que por isso a greve seria justa. No dia 26 de julho, o governo decidiu abrir mil vagas temporárias. Nesse contexto, os jornais começaram a relatar que a população estaria se armando e disposta a garantir sua própria segurança, porém não é especificado como isso ocorreu nem quais as consequências dessa decisão¹³.

A greve durou 12 dias, mas, a partir do sexto dia, a maioria do efetivo não participou ativamente nem exerceu sua função regularmente, preferindo a distância. Nesse período final, foi diminuindo o apoio da população e da imprensa (MIRANDA, 2006). No dia 28, a greve chegou ao término. Os policiais militares aprovaram em assembleia a negociação feita com o governo que atendia suas reivindicações salariais e que garantia a anistia dos grevistas. A greve se destacou pelas medidas repressivas do alto comando militar e do governo, o que acirrou o clima de tensão e teve relação com uma mobilização expressiva da

(89/49), Roubos (13/51), Furto de veículos (17/4), Homicídios (15/11), Acidentes de trânsito (19/10), Latrocínios (2/2), Total (155/127)" (OLIVEIRA, 2001, p. 84)."

13. Sabe-se apenas que "Brejo da Madre de Deus, no Agreste, e Nazaré da Mata, na Mata Norte, bloquearam as saídas para o interior, criaram barreiras nas estradas principais e formaram brigadas de emergências. Seguranças armados [davam] proteção aos moradores dos dois municípios e identifica[va]m quem entra e quem sai" (OLIVEIRA, 2001, p. 99).

polícia que conseguiu, ao fim, conquistar parcialmente suas demandas. Porém, mesmo com os acirramentos, os participantes da greve foram, após seu término, anistiados e não sofreram as punições prometidas.

Algo a ser registrado é que, nesse processo, houve tentativas de diálogo entre os policiais militares e movimentos sociais de esquerda¹⁴. Em um primeiro momento, o Movimento Tortura Nunca Mais – grupo de apoio aos direitos humanos que surgiu na ditadura militar – foi contatado após a prisão arbitrária dos líderes. Soldado Moisés, uma das principais lideranças da época, relata que assim o fizeram por terem medo de serem torturados ou assassinados (ALMEIDA, 2010). Em um segundo momento, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) planejou uma passeata – não realizada – para o dia 23 de julho, com o intuito de demonstrarem apoio e se unirem aos policiais. Os jornais também falaram de uma possível participação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) nos protestos e o Partido dos Trabalhadores (PT) se dividiu entre considerar a greve apenas um movimento salarial e um movimento político importante (OLIVEIRA, 2001). Além disso, outro aspecto relevante da relação entre greve da polícia e política é que já nessa primeira greve uma das lideranças do movimento abandonou sua função militar e tentou se tornar político. Sem votos suficientes em 1998, o Soldado Moisés, que se candidatou pelo Partido Liberal (PL), seria um personagem importante na greve seguinte.

14. Acerca do uso das categorias “esquerda” e “direita”, é importante esclarecer que são usadas de modo bastante abrangente. Sei que tais termos são constantes alvos de disputa, mas seguindo Noel e Therien (2008), defendo que a metáfora esquerda-direita ainda ocupa um lugar central na gramática que estrutura nossas divergências políticas. Os critérios de distinção entre a esquerda e a direita se dão em um debate duradouro sobre a importância e o significado da igualdade nas relações sociais. Apesar das simplificações que implica, acredito que essa dicotomia mantém sua validade como chave interpretativa e influencia globalmente a maneira de fazer política ao estabelecer equivalências entre diferentes demandas.

A greve da Polícia Militar de Pernambuco em 2000

Passemos agora à greve que ocorreu em 2000¹⁵. Pernambuco era, então, governado por Jarbas Vasconcelos do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que ironicamente ganhou a eleição prometendo, dentre muitas coisas, que nunca mais haveria greve da Polícia Militar. Promessa que não foi cumprida já no seu segundo ano de mandato. Daquela vez, a polícia demandava questões relacionadas ao regime de trabalho¹⁶, porém novamente a principal pauta era o reajuste salarial¹⁷. A polícia alegava, ainda, que não foram cumpridos os acordos estipulados na greve de 1997, por isso repetia cinco demandas colocadas anteriormente. A paralisação ocorreu durante uma eleição importante da história recifense. Disputavam o segundo turno para a prefeitura Roberto Magalhães, pelo Partido da Frente Liberal (PFL), candidato a reeleição, e João Paulo pelo PT. Até os últimos momentos havia empate técnico com uma leve vantagem para Magalhães – apoiado por uma importante liderança militar, o já mencionado Soldado Moisés da ACS-PE –, porém João Paulo ganhou e foi o primeiro prefeito petista da cidade.

No dia 15 de outubro, foi realizada uma assembleia, com 5 mil policiais e o secretário de administração, que acabou com uma recusa do diálogo por parte dos policiais. Antes do início da greve, no dia 16 de outubro, o governo lançou uma nota de esclarecimento nos jornais, onde buscava convencer que teria atendido grande parte das demandas da polícia e que não teria estrutura orçamentária para conceder aumento naquele momento, mas que, mesmo assim, instituiu uma comissão para lidar com o assunto até o começo do ano

15. A narrativa da greve de 2000 foi construída exclusivamente com uma pesquisa de arquivo em exemplares do Jornal do Comercio, pois, ao contrário da greve de 1997, essa não foi ainda objeto de pesquisas específicas.

16. As reivindicações eram: carga de horário de trabalho definida por lei, carteira de identidade incluindo o direito de portar armas de fogo durante as horas de folga, redimensionamento do trabalho nas horas de folga, flexibilização do tratamento de oficiais para com os praças e promoção por tempo de serviço, obtida a cada 10 anos.

17. O piso salarial de R\$151,00 não era cumprido. A maioria dos praças ganhava R\$74,00, porém junto com as gratificações os salários chegavam a R\$600,00.

seguinte. No dia 17 foi realizada uma nova assembleia com cerca de 500 soldados e bombeiros, na qual foi definido que não haveria greve, pois os militares esperariam três meses para uma resolução da questão salarial por parte do governo, enquanto que outras demandas que haviam sido apresentadas anteriormente já haviam sido atendidas.

Porém, essa decisão de não fazer a greve, teria que ser aprovada em uma assembleia realizada em 19 de outubro. A assembleia contou com a participação de cerca de 3 mil policiais e foi bastante tensa, com vários momentos de quebra de hierarquia, nos quais superiores foram vaiados. Houve uma cisão: a greve foi aprovada pelos praças por tempo indeterminado, enquanto que os oficiais e bombeiros decidiram por não participarem – o que, no caso dos bombeiros, mudaria posteriormente. Os militares marcharam para a frente do Palácio do Campo das Princesas, ocorrendo inclusive uma tentativa de invasão quando ficou claro que suas demandas não seriam atendidas. O governo estadual solicitou que a greve fosse considerada ilegal e lançou outra nota oficial na qual buscava deslegitimar o movimento atribuindo-o a uma minoria que teria o objetivo de “intranquilizar a população”, assim como alegava que o movimento teria interesse político-eleitoral. Desde o início ficou claro que o diálogo seria tenso: o governo afirmou que só negociaria após o fim da greve e os militares prometeram ficar de vigília em frente à sede do governo até suas demandas serem atendidas. A adesão à greve foi expressiva com paralisações em muitas das cidades do estado, inclusive na segurança de presídios. Assim como na greve anterior, o Soldado Moisés assumiu o papel de liderança pública da paralisação. Desde o primeiro dia de greve, o comércio alterou seu horário de funcionamento fechando mais cedo para evitar ocorrências criminais, algo que se manteve durante a paralisação.

No dia 20 de outubro, foi realizada uma outra rodada de negociações que terminou novamente sem acordo. O Exército foi mobilizado e começou a fazer a segurança das principais ruas e presídios do Grande Recife, ao contrário do que ocorreu na greve de 1997 quando foi chamado principalmente para garantir a segurança do Palácio do Campo das Princesas. O juiz da 3ª Vara da Fazenda Estadual, Alfredo Jambo, determinou a suspensão do movimento

paredista e a volta imediata dos praças ao trabalho. Caso se recusassem a cumprir a determinação judicial, a multa definida para a Associação dos Cabos e Soldados foi de R\$370 mil. Enquanto isso, o clima de insegurança fez com que crescesse a procura por serviços de segurança privada e comesçasse também a ser percebida a queda do movimento no comércio.

Nos dias seguintes, as negociações não deram resultados e os policiais se recusaram a voltar ao trabalho. Eles argumentaram que como o próprio governo não estaria cumprindo a lei do piso salarial, eles não poderiam ser punidos por desrespeitarem a ordem judicial de retorno as suas funções. Decidiram manter a pressão se reunindo na frente da sede do governo estadual e familiares aderiram ao protesto para manifestar apoio. Porém, no dia 23, o governo decidiu iniciar as punições aos grevistas. A ameaça era a de corte do pagamento dos dias parados, a de afastar 100 policiais com menos de dez anos de serviço e a de submeter os que desrespeitaram o Código Penal Militar a penas que poderiam variar entre 21 dias e 8 anos de prisão. Essa decisão não surtiu o efeito esperado, pois a greve continuou e uma demanda foi adicionada: a garantia de não punição a todos os que aderiram à paralisação.

No dia 24 de outubro aconteceu um evento marcante dessa greve: tiroteios na frente do Palácio do Campo das Princesas e na Avenida Agamenon Magalhães. Em frente ao Palácio, um tiroteio deixou feridos três policiais que faziam a defesa do prédio e um soldado grevista. Já na Avenida Agamenon Magalhães, policiais receberam voz de prisão, por estarem furando os pneus de uma viatura, e reagiram com tiros. Um ambulante e quatro policiais ficaram feridos e 24 policiais militares foram detidos. Como já pode ser inferido, o cotidiano no estado era de incertezas, com estabelecimentos decidindo a cada dia se funcionariam e quão cedo fechariam. Os boatos se intensificaram e a população cada vez menos se sentia segura para sair de casa. Em nota oficial lançada dia 25 de outubro, o governo insistiu que era uma minoria que participava da greve e continuou ressaltando que o movimento era ilegítimo. Anunciou também a contratação de mil reservistas para repor os grevistas. No mesmo dia, Jarbas endureceu seu discurso e afirmou que a orientação era a de reagir à bala a quem tentasse invadir o Palácio do Governo, além de chamar

os grevistas de marginais. Enquanto isso os deputados estaduais desistiram do papel de intermediador e grupos organizados da sociedade civil tentaram mediar o diálogo.

No dia 26, a greve dá sinais de enfraquecimento e os policiais começam a voltar aos quartéis, porém para acabarem de vez com a greve, os policiais exigiam a anistia dos participantes. No dia 30, acaba a paralisação de 2000. A maior parte das reivindicações não foi atendida, mas o governo reabriu as negociações e se comprometeu em elevar o salário, a partir de janeiro do ano seguinte, e em abrandar as punições dos que continuaram com a paralisação após o decreto de ilegalidade. Durante a greve foram registradas muitas ocorrências criminais: arrastão no centro da cidade, postos policiais queimados, roubo de caixa eletrônico, bancos e carros – esse último sendo o mais destacado pela mídia com menções a um aumento de 200%. Porém cabe aqui destacar que novamente não são registrados saques – ação coletiva violenta presente apenas em 2014. Pode-se concluir que a greve de 2000 durou 12 dias e teve como particularidade a intransigência na negociação que se desdobrou em declarações fortes do governador Jarbas Vasconcelos e em confrontos armados entre policiais. Uma das consequências da paralisação foi que o Soldado Moisés (PL) conseguiu se eleger, em 2002, para deputado federal em segundo lugar com 58.297 votos, após ter tido uma participação ativa na greve de 2000. Depois desse mandato, ele não conseguiu se reeleger em 2006 nem nas eleições seguintes.

A greve mais recente da PMPE

Vejam agora a greve da PMPE em 2014. No dia 25 de abril, apareceu o primeiro sinal de uma possibilidade de greve, quando ocorreu uma manifestação pública dos policiais e bombeiros militares. Eles fizeram uma passeata no centro do Recife entregando uma lista de 18 reivindicações que iam de questões salariais a processos administrativos da PM. O governo estadual solicitou que os policiais elegessem os pontos emergenciais, ao que os militares responderam: o reajuste salarial de 50% para os praças e de 30% para os oficiais; a reformulação do Plano de Cargos e Carreiras; a reestruturação do Hospital

da Polícia Militar; mudança do Código de Disciplina e o reajuste do vale-alimentação. O dia 5 de maio foi definido pelos policiais como prazo final para um posicionamento do governo com relação às cobranças.

Os policiais e bombeiros militares esperaram uma resposta às suas demandas até o dia 5 de maio de 2014. Porém, nenhuma resposta foi dada. No dia 7 de maio houve mais um desenrolar no processo, quando os policiais anunciaram uma passeata para o dia 13 e começaram a ameaçar parar suas atividades durante a Copa do Mundo, que teria uma de suas sedes em Pernambuco. Um novo prazo para a reposta é definido para o dia da passeata seguinte e o secretário estadual de imprensa, Ivan Maurício, afirmou que a Secretaria da Casa Civil estava analisando as reivindicações, mas negou haver acertado qualquer prazo oficialmente. O tempo passou sem nenhum posicionamento do governo e chegou o dia 13, quando os policiais e bombeiros militares decretaram a greve.

O caso pernambucano, porém, não foi a primeira greve de policiais militares estaduais brasileiros em 2014. Apenas entre março e abril daquele ano, ocorreram quatro greves de policiais militares no Brasil: no Maranhão, na Bahia¹⁸, no Rio Grande do Norte e no Amazonas. Assim como em Pernambuco, em todas elas, a pauta central foram reivindicações salariais e todas se beneficiaram do “fator Copa do Mundo” para fazer pressão ao governo, pois sabiam da importância de que tudo ocorresse bem no megaevento e o quanto eram cruciais para evitar a ocorrência de qualquer desvio no planejado pela Federação Internacional de Futebol (FIFA) e pelo governo brasileiro.

18. Depois do caso pernambucano, a greve na Bahia foi a que teve a maior repercussão nacional naquele ano, pois, ao contrário das outras e em semelhança com Pernambuco, durante sua ocorrência houve um aumento considerável nos índices criminais. Ela durou apenas dois dias, entre 15 e 17 de abril, e foi deflagrada após tentativas frustradas de negociações entre os policiais e o governo. Além de um aumento nos índices de homicídios, foram registrados saques e arrastões. Mesmo com a rápida mobilização das tropas nacionais – cerca de seis mil militares –, o clima de medo atormentou os baianos. Na manhã de 17 de abril, foi estabelecido um acordo de “anistia aos grevistas; a revisão no Código de Ética; a revisão nos planos de carreira, cargos e salários; o aumento de 25% para o setor administrativo, 45% para o operacional e 60% para os motoristas, além de gratificação pelo exercício funcional em regime de tempo integral” (SANTOS, 2016, p. 91).

Como pode-se perceber, a greve dos policiais militares pernambucanos, em 2014, não é um raio que surge em um céu sem nuvem. Porém, ao ressaltar outras greves policiais no Brasil, não estou aceitando uma análise explicativa que coloque o caso da PMPE como mais uma peça a cair em um “efeito dominó”. Estou menos propondo uma causalidade que parta do nacional para o estadual do que enfatizando as práticas articulatórias que, mesmo que de forma sobre-determinada, existem nesses processos de reivindicações trabalhistas policiais e estão relacionadas com o caráter corporativo da instituição policial. Há processos específicos ao caso pernambucano que obviamente o influenciam, o que significa, explorando ainda mais a metáfora, que mesmo que não seja um raio em céu limpo, um céu com nuvens não é suficiente para a existência de raios. Por outro lado, não me parece suficiente uma explicação localista que ignore que há sim uma rede de articulações dos policiais militares a nível nacional. Ou seja, mesmo que não se trate de um mero efeito mecânico de contágio, não me parece à toa a recorrência de que as greves policiais estaduais ocorram geralmente em períodos próximos.

Em meio a esse contexto, no dia 13, começou a greve da PMPE. Participaram de uma passeata cerca de 2 mil policiais e bombeiros protestando – o que representa quase 8% dos cerca de 25109 policiais militares estaduais que trabalhavam na época (PERNAMBUCO, 2012). Havia policiais de diversas regiões do estado e o objetivo declarado, inicialmente, era o de cobrar uma nova reunião para continuar as negociações acerca das demandas apresentadas anteriormente. Mas, no fim da passeata, os policiais decretaram greve por tempo indeterminado depois de uma reunião com os secretários da casa militar, coronel Mário Cavalcanti, e da casa civil, Luciano Vasquez.

O governo prontamente afirmou que estava cumprindo acordos estabelecidos em 2012, inclusive com a projeção de um aumento a ser efetivado, em junho daquele ano, de 14,55% na folha de pagamento da categoria, e que acionaria a justiça para decretar a greve inconstitucional. Os pernambucanos começaram rapidamente a expressar apreensão, mas os jornais afirmam que, até a noite do dia 13, não houve um aumento relevante do registro de atividades criminais.

Os soldados teriam sido orientados pelo movimento grevista a se recolher nos quartéis e não fazer rondas em viaturas nem policiamento a pé ou de moto, o que afetaria também os serviços do Batalhão de Choque e dos agrupamentos da Ronda Ostensiva com o Apoio de Motocicletas (Rocam)¹⁹. Sobre o quantitativo da adesão dos grevistas, é compreensível que não tenhamos dados muito concretos com relação a uma greve autônoma de policiais, portanto, informações conflitantes foram divulgadas pelas organizações policiais e pela mídia. A tv Jornal (2014) afirmou que, segundo o movimento grevista, 80% do efetivo da Região Metropolitana do Recife aderiu à paralisação. Já segundo a Folha (PENA, 2014), a Aspra-PE teria dito que 90% da corporação teria aderido. Ainda de acordo com a Folha, o Batalhão da Polícia Rodoviária estimou em 2 mil o número de grevistas.

Pela manhã do dia 14 ocorreu uma assembleia dos policiais às 10h, em frente ao Palácio do Campo das Princesas, para decidirem os encaminhamentos da greve e para aumentarem a pressão sobre o governo. Segundo informação dos grevistas ao Diário de Pernambuco (POLICIAIS..., 2014), a adesão era grande em todo o estado e caravanas do interior estariam seguindo em direção ao Recife, para aumentar a manifestação. Porém, tanto os grevistas quanto o governo continuavam sem balanços mais precisos de quantos policiais haviam parado e quais os serviços teriam sido afetados. Havia uma discussão tática relativa à escolha entre ficarem aquartelados ou acamparem em frente à sede do governo. Em vez de uma decisão unificadora, o que se viu foi a adoção de ambas as ações, pois ao mesmo tempo em que as viaturas policiais e uma parte do contingente ficaram recolhidos durante o dia nos batalhões, centenas de policiais acamparam em frente ao Palácio do Campo das Princesas fazendo apitaços e gritando “a PM parou, a PM parou”. Estabelecia-se naquele momento um diálogo com o histórico de luta da instituição, pois o aquartelamento é uma ação coletiva que vem sendo largamente utilizada por policiais em greve²⁰. Ele

19. O Batalhão de Choque é a unidade da Polícia Militar responsável pelo controle de multidões e distúrbios. Já a Rocam é a unidade de policiamento ostensivo que utiliza motos para deslocamento.

20. Rocha (2018, p. 9) identificou essa regularidade em distintas greves de policiais militares brasileiros. Não só na greve que ocorreu no Espírito Santo, objeto de sua análise, mas também nas

tem como vantagens ser uma proteção contra as sanções que podem sofrer os militares caso não compareçam ao trabalho e, ainda assim, manter os impactos da greve, pois garante a paralisação do serviço nas ruas.

Durante o dia 14 houve uma negociação dos grevistas com o governo que não resultou no fim da greve. De acordo com Luciano Vasquez, que falava em nome do governo, a categoria teria se comprometido na negociação em terminar a greve, pois haviam avançado em alguns pontos dentro das limitações legais que estavam submetidos (G1, 2014b). Ele se referia à Lei de Responsabilidade Fiscal e Eleitoral que impede aos governantes concederem aumentos salariais seis meses antes do término de mandato e de eleições. Após os representantes, que negociaram com o governo até o início da noite, levarem as propostas para apreciação dos policiais, a assembleia policial realizada na frente da sede do governo decidiu manter a greve. Joel da Harpa afirmou que a paralisação havia sido mantida porque não tinham chegado em um acordo com relação ao aumento salarial requisitado.

Apesar de Joel da Harpa estar em evidência, nesse primeiro dia de acampamento e negociações com o governo, o movimento paredista revelou publicamente as disputas internas para definir suas lideranças. Os nomes que aparecem nesse momento são o de Joel da Harpa, e o da tenente-coronel Maria da Conceição Pessoa, uma das poucas oficiais que aderiram à greve. No dia 14, Joel perdeu um pouco do seu protagonismo nas assembleias para Conceição, porque, depois das negociações com o governo, apresentou aos policiais a possibilidade de aceitar uma proposta que não agradou a maioria dos grevistas – que, nesse momento, somavam cerca de mil pessoas em frente ao Palácio (FORÇA..., 2014).

Mais tarde ocorreu outra rodada de negociações. Se a negociação do dia não havia sido eficiente em terminar a greve, a da noite tampouco foi. O governo aceitou três propostas: reestruturação do centro médico hospitalar, reformulação do Plano de Cargos e Carreiras e incorporação do risco de vida

“paralisações em Tocantins (Maio de 2011), Rio de Janeiro (Fevereiro de 2012), Mato Grosso do Sul (maio de 2013), Bahia (Abril de 2014), Pernambuco (Maio de 2014) e mesmo no próprio Espírito Santo (Dezembro de 2002)”.

ao salário-base. Porém, como novamente não houve avanço com relação aos aumentos salariais, os policiais continuaram a greve. A esse respeito, o governo argumentava que já havia dado ganhos significativos aos policiais desde o primeiro ano de gestão de Campos:

De 2007 a 2014, o ganho real do soldado foi de 134,87%, segundo dados oficiais. Em 2007, o salário-base do cabo era de R\$1000,92. Contando o reajuste de 14%, de junho de 2014, o valor final fica em R\$3368 de salário-base. O ganho real foi de 182,57%, descontada inflação. O 1º sargento, em 2007, recebia salário base de R\$1791,38. Passa a R\$5102,64, ganho real de 130,84% (COSTA, 2014).

Como as negociações não deram o resultado esperado pelo governo, ele tomou duas medidas: pedir a ilegalidade da greve e convocar o Exército e as Forças Armadas para suprirem as demandas de segurança pública. A ação judicial que pediu a ilegalidade foi realizada pela Procuradoria-Geral do Estado e analisada pelo desembargador Frederico Neves, do Tribunal de Justiça de Pernambuco (TJPE). O decreto saiu na noite do dia 14 e a multa prevista era de R\$100 mil por dia de paralisação a ser aplicada às associações dos policiais. Dois motivos foram elencados para decretar a ilegalidade: o fato de militares não terem direito a greve e a Lei de Responsabilidade Fiscal e Eleitoral. A ilegalidade foi anunciada em uma coletiva de imprensa pelo governador, João Lyra Neto, no Palácio das Princesas. Além disso, João Lyra anunciou que havia conversado com o governo federal para que cedessem oficiais da Força Nacional e do Exército para reforçar a segurança no estado. A pressão para que os policiais voltassem ao trabalho imediatamente crescia bastante.

Enquanto isso, foi anunciado que, na noite de 14 de maio, alguns órgãos públicos, lojas e bancos cancelariam ou encerrariam antes o expediente na Região Metropolitana de Recife – o que ocorreria mais amplamente no dia seguinte. Pela manhã do dia 15, a disposição dos policiais e bombeiros militares era de resistência. Ocorreu uma passeata com trio elétrico e cerca de 1000 pessoas saindo da Praça do Derby e indo em direção ao Palácio do Campo das

Princesas. Eles se dirigiram a uma assembleia para continuar as negociações e reivindicações da categoria. As negociações e o aquartelamento continuariam durante todo o dia. À noite, entretanto, perto das 20 h e depois de 50 horas do seu início, é anunciado o fim da greve da PM. A assembleia foi tumultuada e os líderes do movimento chegaram a ser vaiados por aqueles que queriam continuar com a paralisação. Não houve unanimidade nem votação, mas a paralisação foi encerrada. Joel Maurino e Conceição Tavares concordaram a respeito da necessidade de acabar a greve, apesar de serem chamados de “covardes” pelos grevistas. As demandas conquistadas pelos grevistas foram a reestruturação do Hospital da PM, a implantação da gratificação por risco de vida ao salário-base e a aprovação, até julho, na Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, de uma lei de promoções para os praças. Porém, a pauta principal relacionada com o aumento salarial ficou para ser discutida apenas em 2015²¹. Os policiais prometeram voltar à luta em janeiro quando o reajuste salarial já seria permitido por lei.

Durante toda a greve, crimes foram registrados em várias cidades do estado, sendo os saques as ocorrências mais expressivas. Sobre isso, Amaral (2016) realizou uma sistematização comparativa do mês da paralisação policial e dos índices registrados entre 2010 e 2014 em Pernambuco. O que o autor descobriu é que para crimes violentos letais intencionais (homicídio doloso, latrocínio e lesão corporal seguida de morte), o mês de maio de 2014 é o com o maior número de ocorrências em 2014 e o quarto maior do intervalo comparativo. Já com relação aos crimes violentos contra o patrimônio (roubos), o mês da greve da PMPE é o com o maior valor de toda a série – o que está evidentemente relacionado com a paralisação policial. Outros dados relevantes a esse respeito é que 72,03% das 6662 ocorrências do mês se concentram na Região Metropolitana do Recife e que 40,43% foram registradas na capital pernambucana. Complementando esse cenário, o saldo criminal apresentado pela Secretaria de Defesa Social (HOMICÍDIOS..., 2014) aponta que no período específico de paralisação houve aumento de 136,35% no número médio de

21. Apesar disso, eles tiveram o aumento de 14,55% em seus salários a partir de junho como previsto desde 2011.

roubos no estado, o que corresponde a 897 roubos, uma média de 299 por dia enquanto que entre os dias 1 e 12 de maio a média era de 126,5 por dia. Em relação aos homicídios, a Secretaria de Defesa Social (SDS) informou que a média de assassinatos durante a greve foi de 13,3 homicídios por dia, em Pernambuco – 40 ocorrências no total –, quantidade superior à registrada nos primeiros doze dias do mês (9,8). Já o número de furtos no estado caiu 22,86% – foram registrados 348 no total –, algo estranho à primeira vista – dada a centralidade dos saques no processo –, mas que se torna compreensível quando descobrimos que os saques são contabilizados por lojas e não por produtos furtados. Com relação aos presos, o divulgado foi de 234 pessoas detidas, 102 delas em flagrante. Dentre os crimes elencados estão: furtos, roubos, porte ilegal de arma de fogo, dano qualificado e perturbação do sossego (G1, 2014A).

Como já vimos nos anos anteriores, os processos de uma greve de policiais militares geralmente não acabam quando seu fim é decretado. A Corregedoria Geral da Secretaria de Defesa Social instaurou sindicância para investigar a conduta de policiais militares durante a greve. Porém, não foi encontrado nenhum dado que aponte para punições dos grevistas – inclusive sabe-se que Joel da Harpa foi absolvido da acusação de ser o líder da greve. Já a Associação Pernambucana de Cabos e Soldados Policiais e Bombeiros Militares (ACS-PE) e a Associação dos Praças de Pernambuco (Aspra-PE) foram condenadas pelo juiz titular da 3ª Vara Federal, Frederico José Pinto de Azevedo, a pagar R\$1.103.014,40. O valor correspondia ao pagamento dos custos da Operação Pernambuco e deveria ser repartido igualmente entre as associações. A ACS-PE argumentou que como estava sem diretoria não poderia ser condenada por participação na greve. Já a Aspra-PE disse que recorreria da decisão e que o saldo da conta bancária naquele momento seria de R\$400²².

Como é recorrente nas greves policiais, as lideranças começaram a se organizar para entrar na política institucional. Em 2014, as lideranças da greve Joel da Harpa e Conceição Antero se candidataram a deputados estaduais pelo PROS e PP, respectivamente. Conceição perdeu a eleição com 3555 votos, já Joel ganhou com 19794 votos. Uma articulação bastante significativa dessa

22. Não encontrei dados que apontassem qual o desfecho dessa resolução judicial.

inserção dos policiais na política institucional é que o mais bem-sucedido nesse empreendimento, Joel da Harpa, “tem inserção na Assembleia de Deus, além de influência sobre a corporação. Nas mobilizações da [greve], música gospel era a trilha sonora ouvida em frente ao Palácio do Campo das Princesas” (CORPO..., 2014, p. 6). Ao se candidatar ele era mais um dos que contribuíram para o fenômeno crescente de articulação entre a bancada evangélica e da segurança pública.

Quadro comparativo entre as greves da PMPE

Gostaria de apresentar agora uma comparação entre as três greves da Polícia Militar de Pernambuco que permite perceber as muitas continuidades entre elas. Com esse quadro, busco sistematizar sinteticamente o que ocorreu nesses episódios relevantes da histórica contemporânea pernambucana.

Quadro 1: Comparação entre as três greves de policiais militares em Pernambuco

Características	Greve PMPE – 1997	Greve PMPE – 2000	Greve PMPE – 2014
Duração	- 12 dias	- 12 dias	- 2 dias (50 horas)
Atuações na greve	- Participação dos bombeiros - Polícia Civil não fez greve - Participação de oficiais	- Participação dos bombeiros - Polícia Civil não fez greve - Oficiais não aderiram	- Participação dos bombeiros - Polícia Civil não fez greve - Participação de oficiais (pequena adesão)
Demandas	- Centralidade da questão salarial - Conseguiram parcialmente as demandas: conseguiram o aumento salarial	- Centralidade da questão salarial - A maioria das demandas não foram atendidas: salário não foi aumentado imediatamente	- Centralidade da questão salarial - Conseguiram apenas três das demandas: não conseguiram o aumento salarial

Características	Greve PMPE – 1997	Greve PMPE – 2000	Greve PMPE – 2014
Respostas do governo	- Ilegalidade decretada - Forças Armadas (convocadas apenas para proteger os órgãos governamentais e para fazer a segurança dos presídios/ depois são mobilizadas para as principais ruas) - Contratação de servidores temporários para substituir os policiais - Ao fim, nenhum grevista punido	- Ilegalidade decretada - Forças Armadas (convocadas para patrulhar as principais ruas da RMR) - Contratação de reservistas para substituir os grevistas	- Ilegalidade decretada - Forças armadas (convocadas para patrulhar as principais ruas da RMR) - Ao fim, nenhum grevista é punido
Relações com outros movimentos reivindicatórios	- Momento de manifestações dos servidores públicos estaduais - Ciclo nacional de greves policiais	- Não houve ciclo nacional de greves policiais	- Ciclo nacional de greves policiais
Ocorrências criminais	- Alto índice de ocorrências criminais: não houve o registro de saques	- Alto índice de ocorrências criminais: não houve o registro de saques	- Alto índice de ocorrências criminais: muitos registros de saques
Articulações políticas	- Diálogos com movimentos sociais de esquerda - Início das tentativas de formação de um político profissional: Soldado Moisés	- Atuação de movimentos sociais de esquerda como mediadores das negociações - Fortalecimento das tentativas de Soldado Moisés de se tornar um político profissional	- Não houve diálogos com movimentos sociais de esquerda - Início da formação de um político profissional: Joel da Harpa - Tentativa frustrada de se tornar política profissional: Maria da Conceição Pessoa

Características	Greve PMPE – 1997	Greve PMPE – 2000	Greve PMPE – 2014
Atuação dos grevistas	- Vigílias, passeatas e aquartelamentos dos soldados	- Maior conflitividade por parte dos policiais (tiroteios envolvendo policiais grevistas) - Familiares aderiram aos protestos	- Aquartelamentos, passeatas e assembleias dos soldados
Funcionamento do comércio	- Comércio com horário modificado	- Menções à procura por seguranças privados - Comércio com horário modificado	- Contratação de seguranças privados - Comércio com horário modificado

Fonte: Elaboração do autor.

Considerações finais

Ao longo do artigo busquei apresentar as três greves dos policiais militares pernambucanos a partir de uma análise que levou em consideração algumas questões centrais: (1) a forma como os policiais e outros atores relevantes, em especial o Estado, interagiram no momento das paralisações; (2) o modo como a atuação dos policiais está demarcada por sua cultura profissional que é constituída pela discricionariedade e pela relação com a violência; (3) a existência de articulações em nível nacional e regional que influenciam as greves em âmbito estadual; (4) certo grau de contingência nos momentos de decisão coletiva pela greve; e (5) a forma como as greves impactam o cotidiano da população em geral.

Ao fim, o que se pode perceber é que as greves policiais são acontecimentos perpassados por uma série de conflitos e que têm impactos profundos e duradouros, sendo a proliferação dos crimes durante a paralisação apenas o mais visível deles. Além disso, é igualmente relevante o modo como esses acontecimentos condensam processos importantes de articulação entre a polícia e a política. Nesse sentido, vemos os policiais como atores corporativos de uma categoria profissional muito específica, dada sua relação íntima com a violência. Os policiais têm demandas profissionais próprias e se mobilizam

nas greves geralmente por questões salariais. Ainda assim, é importante percebermos que as mobilizações se estendem com a formação de lideranças que muitas vezes enveredam pela política institucional. No lado oposto da mesa de negociação, nos momentos de greve em Pernambuco, a atuação estatal esteve sempre marcada por tentativas de diálogo, muitas vezes conflitivos, no intuito de um célere retorno ao trabalho. Porém, ao ver as negociações frustradas, o Estado recorre a dois mecanismos principais: o pedido de ilegalidade da greve e o recurso do Exército para suprir a ausência policial. Esse modo de agir do Estado não varia substancialmente de acordo com o lado do espectro político ao qual pertencia o governante.

Acredito que, com essas proposições, as greves tornam-se mais compreensíveis, pois revelam-se como um evento constituído tanto por aspectos estruturais quanto contingenciais, que apontam para a relevância das ações e decisões desses sujeitos, mas que também as ultrapassam. Apresento, portanto, não um modelo de interpretação, mas a proposição de elementos para uma interpretação crítica da greve policial, em especial as três primeiras que ocorreram em Pernambuco.

Referências

ALMEIDA, Juniele. **Tropas em protesto**: o ciclo de movimentos reivindicatórios dos policiais militares brasileiros no ano de 1997. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AMARAL, Pedro. **O dia em que a terra parou**: greves policiais e os limites da ordem social. Trabalho de conclusão de curso (Ciências Sociais) – Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Crítica da Violência – Crítica do Poder”. In: BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. São Paulo: Cultrix/USP, 1986.

BENZAQUEN, Guilherme Figueredo. **Os saques em Abreu e Lima na greve da Polícia Militar de Pernambuco em 2014**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRASIL. **Decreto-lei nº 1.001, de 21 de outubro de 1969**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 1969.

CORPO e fé. **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 6, 19 mai. 2014.

COSTA, Priscilla. Greve ilegal causa transtorno. In: **Folha de Pernambuco**, Recife, p. 4, 15 mai. 2014b.

DEVENNEY, Mark. **Towards an Improper Politics**. Edinburgh: Edinburgh Press, 2020.

FLICK, Uwe. **Qualidade na pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed; 2009.

FORÇA Nacional nas ruas. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 2, 15 mai. 2014.

FRAGA, Cristina K. **A Polícia Militar ferida: da violência visível à invisibilidade da violência nos acidentes em serviço**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PUCRS, 2005.

G1. 2014a. **Em PE, 234 pessoas são detidas durante greve da Polícia Militar**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/05/em-pe-234-pessoas-sao-detidas-durante-greve-da-policia-militar.html>. Acesso em: 15 set. 2020.

G1. 2014b. **Policiais militares de PE protestam em frente ao palácio do governo**. Disponível em: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2014/05/policiais-militares-de-pe-protestam-em-frente-ao-palacio-do-governo.html>. Acesso em: 15 set. 2020.

HOMICÍDIOS voltam a subir. **Jornal do Commercio**, Recife, p. 1, 20 mai. 2014.

LACLAU, Ernesto. **A razão populista**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

MELO, Patrícia. **Histórias que a mídia conta: o discurso sobre o crime violento e o trauma cultural do medo**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MIRANDA, Ewerton. **O chupa-praça e o aumento de dez reais: um estudo de caso sobre a greve dos policiais militares pernambucanos em julho de 1997**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

MONJARDET, Dominique. **O que faz a polícia**: sociologia da força pública. São Paulo: EDUSP, 2003.

MUNIZ, Jacqueline. A crise de identidade das polícias militares brasileiras: dilemas e paradoxos da formação educacional. **Security and Defense Studies Review**, v. 1, 2001.

MUNIZ, Jaqueline; JÚNIOR, Domício. Mandato Policial. In: LIMA, RATTON e AZEVEDO (Orgs.). **Crime, Polícia e Justiça no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NOEL, Alain; THÉRIEN, Jean. **Left and Right in Global Politics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

OLIVEIRA, Adriano. **Tiros na democracia**: de que lado ficou a imprensa na greve da Polícia Militar de Pernambuco no ano de 1997?. Recife: Bagaço, 2001.

PENA, Edward. Categoria justifica falta de perspectiva. In: **Folha de Pernambuco**, Recife, p. 4, 14 mai. 2014.

PERNAMBUCO. **Lei Complementar nº 211, de 8 de outubro de 2012**. Recife, 2012. Disponível em: <http://legis.alepe.pe.gov.br/>. Acesso em: 15 set. 2020.

POLICIAIS militares e bombeiros de Pernambuco decretam greve. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 8, 14 mai. 2014.

PONCIONI, Paula. **Tornar-se policial**: a construção da identidade profissional do policial no Estado do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2003.

RAPHAEL, Joel Cordeiro. O desafio constitucional para uma polícia cidadã: identidade, fragmentação militar e autopoiese. **Revista de informação legislativa**, Brasília, v. 50, n. 200, p. 81- 101, out./dez. 2013.

REINER, Robert. **The Politics of the Police**. New York: St. Martins Press, 1985.

ROCHA, Guilherme. A “greve branca” da polícia militar do Espírito Santo: Confronto político e efeitos sobre as políticas públicas. In: **IV Conferência Internacional Greves e Conflitos Sociais**, São Paulo, 2018.

SÁ, Leonardo; SALES, Larissa; NETO, Antonio. **Luta por reconhecimento, consideração e direitos nos movimentos paredistas da polícia militar do**

Ceará (1997-2011): um estudo de tramas reivindicatórias no contexto brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 39, Caxambu, 2015.

SANTOS, Aretuza. **A greve da polícia militar da Bahia no campo do discurso:** disputas pelo sentido. Tese (doutorado) — Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2016.

SOARES, Luis. **Desmilitarizar:** segurança pública e direitos humanos. São Paulo: Boitempo, 2019.

TV Jornal. 2014. **Greve mantida pela PM é considerada ilegal pelo Governo de PE.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=volqd4FThyl&t=15s>. Acesso em: 15 set. 2020.

WEBER, Max. **Ciência e política:** Duas vocações. São Paulo: Cultrix, 1970.

WEBER. **Economia e sociedade:** fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: UnB, 1999.

Recebido: 27/10/2020

Aceito: 26/03/2021

Uma análise das relações de poder no campo da segurança: as interações entre vigilantes e policiais nas portas giratórias de agências bancárias

An analysis of power relations in the security field: the interactions between vigilantes and police officers in the revolving doors of banking agencies

**Luan Carlos Nalin¹,
Cleber da Silva Lopes²**

1. Graduado em Ciências Sociais e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL), membro colaborador do Laboratório de Estudos sobre Governança da Segurança (LEGS) da UEL. Orcid: 0000-0001-9359-0377. luannalinn@gmail.com

2. Professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Londrina (UEL), coordenador do Laboratório de Estudos sobre Governança da Segurança (LEGS) da UEL. Orcid: 0000-0002-2197-159X. clopes@uel.br

Resumo: O artigo analisa as interações entre vigilantes e policiais em situações de conflito nas portas giratórias de agências bancárias. O objetivo é caracterizar as relações de poder que permeiam encontros entre provedores estatais e não-estatais que atuam no campo pluralizado da segurança. O trabalho mobiliza a teoria de Pierre Bourdieu e a noção de “securitização de capital” para analisar

conflitos que viraram processos judiciais julgados nos Tribunais de Justiça dos estados de São Paulo e Paraná entre os anos de 2010 e 2012. Os resultados mostram que os policiais utilizam mais capital simbólico para garantir sua autoridade, enquanto os vigilantes e as agências bancárias recorrem ao capital jurídico para justificar suas condutas. Por essa razão, os bancos tendem a ganhar os processos julgados. Entretanto, podemos afirmar que os conflitos entre seguranças e policiais continuarão a ocorrer porque os policiais detêm capital simbólico e cultural superior ao dos vigilantes. Essas diferenças de capitais tendem a colocá-los em rota de colisão em encontros potencialmente conflituosos, tais como os que ocorrem em agências bancárias. As implicações desse fenômeno para o campo mais ampla da segurança são discutidas.

Palavras-chave: Policiamento pluralizado; segurança privada; securitização de capital; agências bancárias.

Abstract: This article analyzes the interactions between police officers and security guards in conflict situations at the revolving doors of bank branches. The aim is to characterize the power relations that permeate the meetings between state and non-state providers that operate in the pluralized field of security. The work uses the contributions of Pierre Bourdieu and the concept of “securitizing capital” to analyze conflicts that turned into lawsuits judged in the states of São Paulo and Paraná between 2010 and 2012. The results show that the police use more symbolic capital to guarantee their authority, while security guards and bank agencies use legal capital to justify their conduct. For this reason, banks tend to win the judged cases. However, we can affirm that the conflicts between security guards and police will continue to occur because the police hold symbolic and cultural capital superior to that of the guards, placing them on a collision course with the legal capital of the guards who work in bank branches. The implications of this phenomenon for the broader field of security are discussed.

Keywords: Pluralized policing; private security; securitizing capital; bank agencies

Introdução

O ato de passar pelas portas giratórias de agências bancárias é cotidiano para muitos cidadãos. Essas portas são um recurso utilizado por instituições financeiras para reforçar a segurança de suas agências, funcionários e clientes. Assim, o sistema de segurança das portas giratórias funciona acoplado à figura humana do vigilante. Este profissional é o responsável por operar a porta giratória das agências bancárias, e, principalmente, por detectar objetos metálicos com a pessoa que tenta ingressar a agência. Nesse microcontexto, em vários momentos ocorrem interações entre vigilantes¹ e policiais. Por meio de relatos e notícias veiculadas pela imprensa, sabemos que estas interações nem sempre ocorrem de maneira pacífica ou complementar, sendo muitas das vezes conflituosa. No dia 01 de abril de 2016, por exemplo, um Policial Militar (PM) foi barrado na porta giratória de uma agência do Distrito Federal e deu voz de prisão a funcionárias do banco que tinham solicitado sua identificação formal. Interessante destacar que, posteriormente, em nota, a PM se pronunciou alegando que o policial não cometeu desvio de conduta. Muitos casos similares ocorrem no Brasil, ainda que não sejam noticiados por meios jornalísticos (G1, 2016)².

Um conflito entre policiais e vigilantes nas portas giratórias dos bancos deve ser sociologicamente interpretado como um conflito que está além das personalidades e idiosincrasias das pessoas que se confrontam. Policiais e seguranças representam instituições sistêmicas marcadas por diferentes formas de atuação no modo de prover segurança. Estas especificidades devem ser levadas em conta para se entender as relações de poder que permeiam e orientam esses conflitos. Alguns conceitos sociológicos são importantes para esclarecer as relações de poder presentes nestas micro interações aparentemente banais.

1. Termo que juridicamente diz respeito aos profissionais de segurança privada no Brasil por meio da Lei 7.102/1983 (BRASIL, 2015).

2. "Barrado em porta em porta giratória, PM dá voz de prisão a funcionários de banco." (01/04/2016). Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2016/04/barrado-em-porta-giratoria-pm-da-voz-de-prisao-funcionarias-de-banco.html>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

Primeiramente, cabe distinguir as diferenças entre polícia e policiamento. O crescimento da segurança privada a partir na segunda metade do século xx levou vários pesquisadores a distinguir conceitualmente política e policiamento. A polícia passou a ser entendida como uma instituição social composta por agentes públicos incumbidos de realizar de maneira formal a segurança ou investigações direcionadas pelo Estado e orientadas pelas regras que regem o devido processo legal. Já o policiamento passou a ser entendido como um conjunto de processos com funções sociais singulares, isto é, uma atividade marcada pelo uso de vigilância e ameaça ou uso de sanções que são empregadas com o objetivo de garantir a preservação da segurança de uma ordem social particular e/ou da ordem social geral (REINER, 1999). Nesse sentido, o policiamento pode ser provido tanto por atores estatais – como é o caso da polícia – quanto por atores não estatais – como é o caso da segurança privada. Enquanto no primeiro caso o policiamento visa proteger a ordem pública geral e tende a assumir uma lógica mais punitiva³, no segundo ele se volta para proteger objetos e/ou pessoas específicas, assumindo um caráter mais preventivo (JHONSTON, SHEARING, 2003; REINER, 1999; BITTNER, 2003)

Em segundo lugar, é fundamental entender que o campo da segurança é formado por atores que disputam poder a partir da mobilização de diferentes tipos de capital. Assim, as interações entre vigilantes e policiais no campo da segurança podem ser analisadas a partir da noção de “securitização de capital” proposta por Tessa Diphoorn e Erella Grassiani (2016) com base nas teorias de Bourdieu (1999, 2002) e Dupont (2004). Trata-se de uma construção analítica que examina o modo como os agentes acumulam, monopolizam e utilizam determinados sentidos objetivos, subjetivos e simbólicos para prover segurança, resolver conflitos e fazer negociações.

A partir dos conceitos apontados acima, o objetivo deste trabalho é estudar as interações conflituosas entre provedores de policiamento estatais e não-estatais em um contexto específico: as portas giratórias de agências bancárias. O estudo desse contexto é importante porque as interações entre policiais e vigilantes nesses espaços tendem a revelar o grau de legitimidade de suas

3. Ainda que também possua um viés preventivo.

profissões, bem como a posição que ocupam nas batalhas de poder travadas pelo domínio dentro do campo da segurança. Como mostraremos, os conflitos entre vigilantes e policiais nas portas giratórias tendem a ocorrer devido às diferentes formas de capital acumuladas pelos provedores de segurança pública e segurança privada. Trata-se, portanto, do estudo de um contexto crucial para a compreensão do modo como a identidade, a autoridade e o poder dos provedores de policiamento são conformadas dentro do campo plural da segurança.

A pesquisa buscou responder às seguintes questões: como se dão as interações entre os agentes de segurança pública e os agentes de segurança privada nas portas das agências bancárias? Como essas interações afetam as identidades dos agentes que atuam no campo da segurança? Dado que a provisão de policiamento tem se pluralizado e que a segurança privada no Brasil cresceu substantivamente nas últimas décadas (LOPES, 2013 E 2018; ZANETIC, 2013), faz-se importante conhecer como transcorrem as interações entre os diversos atores que compõem o campo da segurança. Com o foco no relacionamento entre vigilantes e policiais, este artigo visa contribuir para o avanço do conhecimento sobre esse fenômeno e para melhor compreensão de suas consequências.

Aspectos teóricos sobre o campo: investigando o fenômeno da segurança pluralizada

A teoria bourdiesiana apresenta dois conceitos que são fundamentais para esse trabalho: o de “campo” e o de “capital”. Segundo Bourdieu (1996), com a evolução das formas de organização da vida em sociedade, emergiram os universos (ou grupos) sociais, responsáveis por delimitar “campos”. No entendimento do autor, esses campos podem ter leis próprias e serem autônomos. A maneira como a segurança é organizada e promovida em sociedades complexas⁴

4. Segundo Lúcia Zedner (2009), a segurança pode ser entendida a partir de quatro dimensões: i) objetiva - situações de perigo onde há risco concreto; ii) subjetiva - consideração que o sujeito e/ou grupo faz da própria realidade em que se encontra; iii) busca ou prática - práticas e instrumentos humanos utilizados para garantia de segurança objetiva e subjetiva; e iv) simbólica – quando atores como o governo, as empresas, a polícia e/ou a segurança privada são vistos como detentores de atributos próprios em situações de negociação ou de calamidade, que são utilizados de formas

constitui um campo no sentido atribuído bourdiesiano. Desta forma, o campo da segurança pode ser considerado uma forma de integração com leis e critérios próprios, que por este motivo deve ser compreendido de maneira ímpar.

Para a compreensão de um campo, o conceito de “capital” é crucial. De acordo com Bourdieu, o capital pode ser entendido como “trabalho acumulado, uma forma de *energia* social que se vincula a um indivíduo que faz uso de maneira a beneficiar-se, uma forma de produzir capacidade potencial onde se inscreve na objetividade do mundo” (BOURDIEU, 1986, p. 241). O Quadro 1 apresenta as principais formas de capital pensadas pelo autor.

Quadro 1: Principais formas de capital na teoria de Pierre Bourdieu (1986):

Capital Social	Capital cultural	Capital econômico	Capital simbólico
referente a todas as conexões (acessos ou redes) sociais que determinado ator venha a possuir. Exemplos: relações de parentesco, vizinhos, amigos, laços afetivos, entre outros que são de extrema importância na “colaboração” com o outro. Uma situação exemplar da utilização deste tipo de capital é a de “indicação” para se conseguir serviços e cargos públicos ou privados. Nestas situações existe a utilização do vínculo de relacionamento com alguém para conquista do “status” que este capital pode proporcionar.	se relaciona com o capital social pela forma de transmissão de conhecimentos, <i>expertise</i> , informações e inteligência especializada de determinados assuntos de forma individual ou coletiva. Um bom exemplo da utilização deste capital seria o treinamento (um tipo de influência) para se conseguir determinados postos de trabalho: serviço militar, carreira acadêmica, gerência de empresas etc.;	é utilizado como um tipo de assistência monetária ou recursos tecnológicos que envolvam financiamento. Com uma vasta quantia pode-se investir em diversos setores da sociedade ou até mesmo na vida individual de um sujeito. Um exemplo da mobilização deste capital está na utilização, por parte de empresas privadas, de uma grande quantidade de apetrechos tecnológicos de segurança desenvolvidos por estas empresas para garantir sua eficácia simbólica.	Este tipo de capital abrange os demais, encontrando-se em praticamente todas as relações sociais para contribuir para determinados fins, como por exemplo: identificação de indivíduos, legitimação de poder, reprodução da ordem e formas estratégicas de se garantir e angariar recursos. Nas palavras de Bourdieu, o capital simbólico aparece como uma “autoridade reconhecida”.

Fonte: BOURDIEU, p. 241-258, 1986. Elaboração própria.

estratégicas para gerar segura (objetiva e/ou subjetiva) a determinados sujeitos, populações ou instituições.

Para Bourdieu (1986), o espaço social é constituído de maneira em que os agentes se encontrem distribuídos em função de suas posições, com dois princípios de diferenciação: o capital econômico e o capital cultural. Estes capitais auxiliam na produção de capital simbólico, cuja existência legitima o lugar que um agente ocupa em uma determinada posição social, transformando sua disposição (modo de perceber, de sentir, de fazer, de pensar) – ou *habitus*⁵ – para determinados fins, escolhas de bens, de práticas ou circunstância. Desta maneira, cada agente se encontra em posições distintas e constrói um tipo de “linguagem” específica para esta configuração. Esta linguagem estabelece diferenças constitutivas de sistemas simbólicos.

Todo campo – distribuído em diversos contextos no meio social – é um lugar de disputas e de acúmulo de capitais. Por isso, possíveis falhas de comunicação e/ou de posicionamentos podem resultar em tensões nas interações dos agentes. Isso remete ao fato de que os agentes estão em constante busca de legitimação dos seus postos e confrontando seus poderes com os demais. Neste sentido, a pretensão de cada agente de existir em determinado campo é condicionada pela aceitação das regras inerentes ao jogo, ou seja, as possibilidades pertencentes a este.

O conceito de *habitus* e de “campo”, de Bourdieu, portanto, são entrelaçados e é importante pensá-los conjuntamente para analisar as estruturas sociais. Dito isso, observamos que os espaços sociais são palcos de luta nas quais os agentes estão em constante performance de provação do que é verdade para si e para o grupo no qual pertencem. São esferas onde se encontram profissionais da produção simbólica que se enfrentam para impor lógicas legítimas, de acordo com seus pontos de vista, construindo a divisão do mundo social e natural (BOURDIEU, 1996).

5. O termo *habitus*, é adotado por Bourdieu para estabelecer a diferença com conceitos correntes tais como /hábito/, /costume/, /praxe/, /tradição/, medeia entre a estrutura e a ação (BOURDIEU, 1986, p. 33) e que o *habitus* é relativamente autônomo: encontra-se entre o inconsciente-condicionado e o intencional-calculado. Ele contém as potencialidades objetivas, associadas à trajetória da existência social dos indivíduos, que tendem a se atualizar, isto é, são reversíveis e podem ser aprendidas (BOURDIEU, 1986, p. 34).

Como indica Thiry-Cherque (2006, p. 31), utilizando-se da perspectiva de Bourdieu (1986), “a dinâmica social no interior de cada campo é regida pelas lutas em que os agentes procuram manter ou alterar as relações de força e a distribuição das formas de capital específico”. Pode-se pensar, a partir disso, que o jogo de poderes se encontra implícito, podendo causar dúvidas entre os próprios sujeitos em interação. Dessa forma, o sujeito é estruturado por um campo no qual há uma múltipla difusão de códigos e preceitos. Do mesmo modo, há restrições que acabam por divergir entre si enquanto outras são inculcadas e aceitas.

Para entender a distribuição de tipos de capital nas sociedades, Bourdieu (1986) nos lembra que o Estado é resultado de um processo de acumulação/concentração de diferentes capitais e não apenas uma instituição que reúne recursos coercitivos. Além do capital cultural, político e econômico, um dos capitais mais relevantes para as sociedades burocráticas e complexas é o “capital jurídico”, que permite desenhar e racionalizar as leis/decisões a serem seguidas. O capital jurídico oferece fundamentos para manejar a ordem simbólica, permitindo coisas como a concessão de um diploma universitário, que pode ser um recurso importante nas batalhas travadas dentro dos campos.

Segundo Bourdieu (1996), há um domínio da produção simbólica por parte do Estado, uma vez que os próprios representantes públicos são quem constroem a realidade a partir da dominação simbólica sobre a construção de regras. Essa visão demasiadamente centrada no Estado faz com que este seja percebido como o grande centro de monopólio dos recursos (ou capitais econômicos, culturais e simbólicos), ignorando o papel que outros atores também podem desempenhar em termos de acúmulo e manejo de capitais dentro do campo. Um exemplo da força destes outros atores está no fato de que grande parte dos meios para se prover segurança no Brasil e em diversas partes do mundo são fornecidos por corporações. Segundo dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o Brasil possui cerca de 545 mil vigilantes em operação, número que supera o efetivo somado das polícias militar, civil e federal (531 mil profissionais) (FBSP, 2020)⁶.

6. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2020/11/Anuario-Brasileiro-de-Seguranca-Publica-2020.pdf>. Acesso em: 14 de jan. 2020.

Várias abordagens teórico-metodológicas têm sido propostas para entender essa pluralidade de atores que atuam na área de segurança, tais como as “redes de segurança”⁷ (DUPONT, 2004), a “governança nodal”⁸ (JHONSTON, SHEARING, 2003) e as “*assemblages* de segurança”⁹ (LIPPERT, O’CONNOR, 2003). Uma das contribuições foi dada por Diphoorn e Grassiani (2016, p. 433-439), que argumentam que os estudos sobre segurança valorizam uma perspectiva que tende a focar em atores estatais como a polícia e o exército, por exemplo, negligenciando as motivações (*habitus*) e as ações dos agentes de segurança pública e/ou privada. Para superar estas limitações, elas propõem a noção de “securitização de capital”. Trata-se de um conceito utilizado para abranger os diversos atores que agem no campo da segurança e que, de modo consciente ou inconsciente, usam as várias formas de capital para adquirir legitimidade e poder. Essa abordagem relacional-processual mobiliza os diversos capitais dentro de um campo específico, aqui delimitado como o campo da segurança. Nela é possível identificar os elementos materiais e discursivos que se desenham no campo. Neste sentido, no lugar de analisar a segurança a partir das instituições e atores, a noção de *securitização de capital* “centra-se na observação dos modos como as relações são construídas e negociadas, no papel que os elementos não-humanos desempenham nessas interações e nas experiências subjetivas de segurança” (DIPHOORN, GRASSIANI, 2016, p. 442, tradução nossa¹⁰).

7. Estudo que analisa as interações entre prestadores de seguranças e organizações. Dupont (2004) distingue quatro tipos de redes: segurança local, institucional, internacional e informacional.

8. Estudo que considera os diferentes agentes de segurança (públicos e privados) como nós, que são definidos como entidades reguladoras. A ideia é a de que nenhum nó é priorizado em detrimento do outro, de forma que uma análise voltada ao Estado não é privilegiada.

9. Estudo que consiste em uma “multiplicidade de objetos heterógenos”, compreendendo uma forma de análise que fornece o entendimento de múltiplas camadas e escalas da segurança, desde o local ao global. Forma de se investigar que vai além das instituições e dos atores (DIPHOORN, GRASSIANI, p. 435).

10. “[...] focuses on the ways in which relationships are constructed and negotiated, the role that non-human elements play in these interactions and the subjective experiences of security”.

Ao trabalhar com o conceito de securitização de capital, Diphoorn e Grassiani (2016) pretendem mostrar como os capitais social, cultural e econômico são convertidos em capital simbólico para a segurança, a fim de garantir autoridade e legitimidade neste campo específico. Trata-se de uma análise que não leva em conta somente os atores, mas também elementos de segurança não-humanos, como as tecnologias e materiais, os discursos dos sujeitos, e os símbolos que representam poder. Elas buscam, portanto, superar o tipo de análise que toma os atores de forma isolada dentro do campo. O conceito de securitização de capital contribui para observar como estes agentes estão conectados ou desconectados, bem como as relações hierárquicas que se formatam nessas interações. As autoras enfatizam três dimensões que são consideradas relevantes para entender a securitização de capital: i) a diferenciação entre a “posse” de capital e a capacidade de “mobilizar” o capital; ii) a motivação dos agentes; e iii) as escalas da securitização de capital, ou seja, o fato de o capital poder ser securitizado do local para o global ou do global para o institucional (DIPHOORN, GRASSIANI, 2016, p. 441-442).

Como um espaço de disputas que mobiliza diferentes formas de capital e define uma hierarquia de poderes, o campo da segurança é formado por indivíduos, empresas e/ou instituições que vão competir através do uso de suas tecnologias, redes sociais, linguagens etc. O exemplo dado por Diphoorn e Grassiani (2016) deixa mais clara a ideia da mobilização das formas de capital: “um agente de segurança privado que tenha laços pessoais (capital social) com policiais de uma delegacia de polícia em particular possui mais capital político” (DIPHOORN, GRASSIANI, 2016, p. 436). Ter posse desse capital, no entanto, não significa que este agente irá mobilizá-lo, mas caso a mobilização aconteça é necessário entender o porquê, uma vez que a estrutura do campo da segurança é formada pelas relações de força entre os agentes. Neste sentido, compreender a forma pela qual o capital é repartido e utilizado se faz essencial na análise sociológica (BOURDIEU, 1986).

Com esta abordagem processual-relacional de securitizar o capital, nós não buscamos negar ou menosprezar o papel fundamental do Estado, mas sim valorizar a ideia de que a segurança é pluralizada, uma vez que outros atores

do campo possuem e acumulam formas de capital e os mobilizam para determinados interesses. As relações de poder no campo da segurança não se dão somente em um nível macro e orientadas pela ideia, proposta por Max Weber (1999), de que o Estado detém o monopólio da violência. Eles também estão presentes em contextos micro nos quais as relações de poder também estão presentes nos processos de produção e reprodução de capitais acumulados por diferentes atores do campo da segurança.

Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa foi construída com base em revisão bibliográfica e análise qualitativa de conteúdo de processos judiciais (OLIVEIRA, SILVA, 2005). Para compreender quais poderes foram mobilizados pelos agentes em interação e as formas de securitização de capital, recorremos a processos judiciais envolvendo policiais e vigilantes de agências bancárias que foram julgados em segunda instância (acórdãos¹¹). O objetivo da pesquisa foi entender como conflitos acontecem e quais foram as medidas/práticas tomadas pelos atores no referido contexto, com especial atenção à maneira como ocorre a “securitização de capital”.

Os processos judiciais estudados são aqueles coletados para o projeto de pesquisa “Os poderes da Segurança Privada”, coordenado pelo prof. Dr. Cleber da Silva Lopes e financiado pelo CNPq (projeto finalizado em março de 2018). O recorte espacial e temporal da pesquisa é limitado pelas características da base de dados que utilizamos, focada em São Paulo e Paraná e nos anos de 2010 a 2012 por razões operacionais (LOPES, 2018 E 2020). A base de dados do projeto continha 82 processos envolvendo conflitos em portas giratórias de bancos, mas somente 13 envolviam conflitos entre vigilantes e policiais. O corpus empírico deste trabalho é formado por esses 13 processos.

Esse corpus empírico foi codificado utilizando o *software* de auxílio para

11. Os acórdãos são documentos escritos e oficiais do Estado sendo emitido por operadores do Sistema de Justiça, e seu conteúdo expressa um discurso produzido que diz respeito à verdade dos fatos (interpretação essa redigida que pode variar segundo as visões de mundo e poder estabelecido) (COACCI, 2013).

pesquisas qualitativas *Atlas.ti*. Os códigos utilizados foram criados a partir do perfil do profissional de segurança envolvido no conflito que resultou em litígio judicial: i. armado; não-armado; ii. com farda; sem farda etc. Vale destacar as limitações dos procedimentos metodológicos escolhidos, uma vez que há conflitos entre policiais e vigilantes que não geram processos judiciais, bem como há processos que não vão parar nos Tribunais de Justiça. Apesar disso, a análise apresentada contribui com descobertas qualitativas importantes para os estudos sobre segurança no Brasil.

Resultados e discussão

Um conflito pode ser definido como uma profunda e explícita falta de entendimento entre as partes de uma relação de sujeitos, grupos e/ou instituições. Conforme dito anteriormente, os casos aqui analisados são formados por situações litigadas na Justiça e julgadas nos quais os vigilantes e profissionais de segurança pública não entraram em acordo quando se estabeleceu algum desentendimento na porta da agência bancária. Nesses conflitos, os tipos de “capital” (BOURDIEU, 1986 E 1989) podem ser mobilizados ou não, o que depende do modo como o agente de segurança se vê em determinado cenário.

Para que a situação possa ser pensada a partir do contexto proposto pela pesquisa, o Quadro 2 mostra as principais características dos profissionais de segurança pública no momento do conflito com vigilantes das agências bancárias analisadas neste trabalho:

Quadro 2: Características dos profissionais de segurança pública no momento do conflito com vigilantes das agências bancárias analisadas neste trabalho.

Processo	Tipo de profissional de segurança pública	C/ ou sem arma de fogo	Horário de expediente
P1-SP	Policiais Civis	Armados	Sim
P2-SP	PoliciaI Militar	Desarmado	Não
P3-SP	Agente Penitenciário	Armado	Sim
P4-SP	PoliciaI Militar	Armado	Sim
P5-PR	Guarda Municipal	Armado	Sim

Processo	Tipo de profissional de segurança pública	C/ ou sem arma de fogo	Horário de expediente
P6-SP	Policiais Civis	Armados	Sim
P7-SP	Policiais Militares	Armados	Sim
P8-SP	Policiais Militares	Armados	Sim
P9-SP	Policial Civil	Armado	Não
P10-SP	Policial Militar	Armado	Não
P11-SP	Policial Militar Rodoviário	Armado	Não
P12-SP	Policial Militar	Armado	Sim
P13-SP	Policial Civil	Armado	Sim

Fonte: Acórdãos julgados pelo TJSP e TJPR (2010-2012). Elaboração própria.

Observa-se nos referidos acórdãos que somente em um deles o profissional de segurança pública encontrava-se desarmado, sendo o conflito causado pelo travamento da porta giratória devido às botas de bico metálico que o agente usava. Este caso é considerado um ponto fora da curva diante dos demais, pois como demonstrado no quadro acima, na maioria dos casos os profissionais de segurança pública estavam armados, razão pela qual tiveram a entrada na agência bloqueada. Os conflitos ocorreram por conta deste bloqueio: de um lado, as agências bancárias reivindicam o direito de regular o acesso e o uso dos seus espaços por razões de segurança; por outro, os policiais possuem porte de arma.

Para elencar as principais ações exercidas pelos agentes de segurança nos conflitos nas portas giratórias, com base nos acórdãos julgados pelo TJSP e TJPR (2010-2012), o Quadro 3 e o Quadro 4, demonstram como diferentes tipos de capital foram mobilizados no momento do conflito nas portas giratórias das agências bancárias:

Quadro 3: Posse e Mobilização de capital dos policiais no contexto dos conflitos analisados.

Processo Judicial	Capital utilizado
P1	Simbólico
Securitização de capital: Mesmo não estando na função de policial ao ir até a agência, os policiais estavam de viatura e uniformizados. Houve recusa de apresentação do documento de identificação*. Tentativa de securitização de capital simbólico para o social para legitimarem sua autoridade.	
P2	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Utilização de abertura de processo como válvula de escape do contexto em que o policial teria se visto em uma situação vexatória e humilhante ao adentrar a agência. Transformação do capital simbólico em capital jurídico.	
P3	Jurídico
Securitização de capital: Agente penitenciário apresentou documento oficial (utilizando-se do capital cultural formativo) uma vez que tentou entrar armado na agência. Situação em que as leis estabelecidas pelo ambiente privado questionaram o fato da vida pública estar adentrando o espaço de outrem*.	
P4	Simbólico
Securitização de capital: Policial que tentou legitimar sua autoridade através do uso da farda.	
P5	Simbólico
Securitização de capital: Policial legitima sua fala com fatos que o deixaram sob exposição ao público fora e no interior da agência.	
P6	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Policiais devidamente uniformizados e com armas alegam que estão autorizados pelo Estado a portar armas de fogo.	
P7	Cultural e Jurídico
Securitização de capital: Policiais visualizam um indivíduo com atitude suspeita entrando na agência (busca e apreensão de um indivíduo que estaria cometendo furto na agência - mobilização do capital cultural e jurídico), fato este que não legitimou a entrada dos policiais em seu interior	
P8	Cultural e Jurídico
Securitização de capital: Recebimento de comunicado da Central de Operações da Polícia Militar (COPOM) sobre denúncia de indivíduo cometendo crime no local. Policiais executaram a <i>expertise</i> para resolver o caso e adentrar na agência.	

Processo Judicial	Capital utilizado
P9	Cultural e Jurídico
Securitização de capital: Policial alega ter porte de arma mesmo fora do horário do expediente.	
P10	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Alegação de que, pelo simples fato de ser policial (<i>status</i>), teria de ser permitida a entrada na agência. Policial reclama do excesso de rigor dos vigilantes.	
P11	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Policial de folga, sem farda e armado.	
P12	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Policial fardado e com identificação funcional.	
P13	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Policial fardado, identificando-se como investigador de polícia e exibindo carteira funcional.	

Fonte: Acórdãos julgados pelo TJSP e TJPR (2010-2012). Elaboração própria.

*: A obrigatoriedade da apresentação de documentos a instituições, consta na Portaria da Corregedoria Geral da Polícia. Isso mostra a importância do documento oficial.

*: Mesmo que com o direito ao porte de armas, os policiais podem utilizar outros capitais como o jurídico que é resultado de uma formação de absorção do capital cultural do Direito.

Quadro 4: Posse e Mobilização de capital dos vigilantes no contexto dos conflitos analisados.

Processo	Capital Utilizado
P1	Jurídico
Securitização de capital: Recurso utilizado pela agência baseou-se no que a sentença assinalou: somente a farda a viatura não bastam para permitir a entrada do policial no banco. O policial não apresentou documento oficial de identificação*.	
P2	Jurídico
Securitização de capital: Agência bancária utilizou o argumento de que todos estão sujeitos aos aborrecimentos à vida cotidiana e regras estabelecidas pelas instituições financeiras.	
P3	Jurídico
Securitização de capital: Reforça-se o direito a segurança dos correntistas. A entrada do policial sendo elencada como cliente e não na qualidade de agente público. Pedido ao policial para que aguardasse autorização de superiores que detém o controle da porta	
P4	Simbólico e Jurídico
Securitização de capital: Argumento de que a criminalidade acentuada reforça a necessidade das portas travarem; desconfiança dos funcionários em relação à farda do policial – alega-se: cor estranha.	
P5	Social e Cultural
Securitização de Capital: Agência que permite policiais armados no estabelecimento. Gerente da agência bancária ameaça chamar os policiais do Centro de Operações Policiais Especiais (COPE)* para resolver a questão.	
P6	Jurídico
Securitização de Capital: Autorização de entrada somente após a confirmação da autenticidade da I.D funcional e contatar o distrito policial local. Sustentação do argumento referente aos sistemas de segurança existentes nas instituições bancárias e comerciais que se instituem como necessidade na atual sociedade.	
P7	Jurídico
Securitização de Capital: Agências empregam argumento corriqueiro: porta travar não representa dano moral às pessoas; Utilizam-se do Boletim da PM nº 192 de 02/10/1995 para se defender – Necessidade de identificação do policial aos seguranças é permitido aos agentes de segurança do banco que façam devidas anotações sobre o agente público que busca adentrar determinada agência bancária.	

Processo	Capital Utilizado
P8	Simbólico e Jurídico
Securitização de Capital: Alega-se que criminosos também podem usar fardas; e que a agência executou os procedimentos necessários para proteção da população ali presente.	
P9	Jurídico
Securitização de Capital: Alegação de que meros aborrecimentos não configuram dano moral; obrigação dos estabelecimentos financeiros manterem equipamentos de segurança ativos, tais como as portas.	
P10	Jurídico
Securitização de Capital: Agência bancária recorre às ações judiciais de indenização tomadas pelo policial, usam argumentos ligados as regras inerentes a segurança dos bancos.	
P11	Jurídico
Securitização de Capital: Justificativa utilizada para não permitir a entrada do policial baseia-se em leis que protegem as agências bancárias da entrada de indivíduos portando armas de fogo.	
P12	Jurídico
Securitização de Capital: Agência bancária que não permite a entrada do policial mesmo com a identificação se defende a partir de estratégias dos serviços privados, que definem como a segurança é estabelecida em seus espaços.	
P13	Jurídico
Securitização de Capital: Agência bancária analisa que o impedimento não tem finalidade de denegrir a imagem do policial, mas reconhecer a prevalência de um bem maior: a incolumidade dos clientes e funcionários da agência.	

Fonte: acórdãos julgados pelo TJSP e TJPR (2010-2012). Elaboração própria.

*: Poder simbólico da viatura e da farda: banco afirma que isso não legitimou a entrada do agente público na agência, sendo que a apresentação do documento é que validaria sua entrada e a de qualquer civil – Consta na Portaria da Corregedoria Geral de Polícia.

*: Órgão que somente intervém em casos extremos.

A partir das informações apresentadas nos Quadros 3 e 4, utilizando-se da noção de “securitização de capital”, verificamos que os policiais mobilizam de forma predominante o capital simbólico para legitimar sua autoridade na situação, ainda que procurem auxílio ou embasamento no capital jurídico em alguns casos. Os outros capitais não são suficientes para lidar com a situação de conflito. Já os vigilantes e, conseqüentemente, a agência bancária, recorreram primordialmente ao capital jurídico. Magistrados também corroboram com o direito das entidades privadas regularem os espaços sob seu controle, de forma que, nas situações tratadas, os vigilantes devem recorrer às normas de segurança formuladas pela própria agência. Isso nos possibilita pensar na “conversão” de capital econômico vindo das agências bancárias para o capital jurídico, que fornece os aspectos viáveis para conformação das disposições dos vigilantes diante do conflito com os policiais.

Vale ressaltar aspectos específicos diante dos conflitos. Por exemplo: no P1, os policiais, que representam instâncias de poder, não querem representar seus papéis de cidadãos comuns. Neste sentido, os membros das forças policiais se portam de forma ambígua: se impondo como força da lei, mas ao mesmo tempo se posicionando de modo a não segui-la. Dito de outro modo, seu comportamento deixa subentendido que estão acima da lei, como se tivessem domínio de um capital simbólico próprio capaz de subjugar o capital jurídico dos vigilantes. Assim, o argumento do policial deixa a crer que o uniforme por si só carrega uma força simbólica, o que efetivamente abre espaço para que criminosos o utilizem quando possível para ludibriar os seguranças e serem bem sucedidos em assaltos, por exemplo.

No P2 é importante destacar que, mesmo que o policial tenha mobilizado o capital jurídico pedindo indenização por danos morais e se legitimando enquanto força da lei, este utiliza, no momento anterior, recursos simbólicos como a farda e outros instrumentos para demonstrar autoridade, atitude que se repete em outros acórdãos.

Num caso mais grave, representado pelo P7, no qual os policiais estavam no exercício de sua função ao tentar adentrar a agência, verifica-se o grande suporte e aparato jurídico da agência bancária, que não permite a entrada dos

agentes estatais por conta do porte da arma, em detrimento do capital simbólico da polícia.

No P3 os magistrados explicam o embate entre direitos fundamentais: de um lado, o direito à segurança dos correntistas da agência e, de outro, o direito dos recorrentes de adentrarem na agência bancária para retirada de valores. Neste caso em concreto, sustentam que o direito fundamental da coletividade deve ceder espaço em detrimento da entrada imediata do autor (policial) nas dependências do banco. Faz-se importante notar a força simbólica do espaço privado sobre o público: um funcionário do Estado buscando adentrar no espaço privado é barrado – magistrados consideram tal entrada problemática, e acatam o que as agências justificam como verdade.

No P4 a justificativa dos procedimentos adotados pelo banco para garantir a segurança demonstra que os magistrados reconhecem todas as regras estabelecidas pelos agentes privados, ao mesmo tempo que são chamados a cumprir seus atos/medidas de acordo com o que os bancos exigem. A possibilidade de criminosos disfarçados de policiais configura a justificativa mais utilizada pelos bancos nos processos analisados.

Os detalhes dos referidos casos apresentam convergências com os demais processos. Apenas o ato de apresentar-se como policial parece ser considerado pelas agências uma força simbólica insuficiente nas situações apresentadas. O banco segue os procedimentos normais de segurança definidos por eles, tratando o agente público como qualquer outro cidadão que precisa passar pelos procedimentos autorizados pela lei.

De acordo com os dados, o porte de armas foi o principal motivo para que os conflitos nas portas de agências bancárias ocorressem. Pode-se inferir que o ordenamento jurídico brasileiro dá margem para interpretações diferentes sobre quem pode entrar armado em agências bancárias. A rigor, todos os que usufruem do direito de porte de arma em locais públicos podem adentrar e permanecer em locais dessa natureza, portando armas devidamente regularizadas. Ocorre que, no caso das agências bancárias, o local público encontra-se no interior de uma edificação cujos proprietários/possuidores têm o direito de regular as condições de acesso a ela com o objetivo de obter segurança (LOPES,

2020). Neste sentido, há pontos de vista divergentes sobre quem pode acessar as agências bancárias portando armas de fogo. As divergências são agravadas pelo fato de que as normas públicas que regulam o porte de arma de fogo no Brasil não são claras em relação a quem pode portar arma fora de serviço.

O Quadro 5 resume as categorias com direito ao porte de arma de fogo no Brasil, enquanto o Quadro 6 mostra o que dispõem as normas públicas sobre como os vigilantes devem proceder no caso de uma autoridade pública com porte de arma tentar passar pela porta giratória com arma de fogo.

Quadro 5: Quem tem direito de porte de arma de fogo no Brasil.

Categorias Profissionais		
No serviço e fora de serviço:	Somente em serviço:	Casos duvidosos quanto à permissão do porte fora de serviço:
<ul style="list-style-type: none"> Militares das Forças Armadas. Policiais. Guardas municipais das capitais dos Estados e dos municípios com mais de 500 mil habitantes. Agentes da Agência Brasileira de Inteligência (ABIN) e do Departamento de Segurança Institucional da Presidência da República (DS-GSI/PR). 	<ul style="list-style-type: none"> Guardas Portuários. Guardas municipais de cidades com mais de 50 mil habitantes e menos de 500 mil. Vigilantes de empresas de segurança privada. 	<ul style="list-style-type: none"> Auditores e Analistas da Receita Federal do Brasil e Auditores do Ministério do Trabalho. Agentes do sistema penitenciário (guardas prisionais e integrantes de escolta de presos) de alguns Estados. Juizes e Promotores de Justiça.
Demais Casos		
<ul style="list-style-type: none"> Proibido em lugares públicos, tais como agências bancárias, escolas, clubes etc. 		
<ul style="list-style-type: none"> Pessoas que demonstrem efetiva necessidade por exercício de atividade profissional de risco ou de ameaça à sua integridade física. 		

Fonte: Lopes (2010), p. 10-12.

Quadro 6: Orientações da Polícia Federal sobre como proceder quando uma pessoa armada quer entrar em uma agência bancária.

Policiais civis, militares e federais:	Demais pessoas que possuem porte:
A entrada só deve ser permitida mediante a identificação do policial através de sua identidade funcional. A identificação pode ocorrer visualmente ou através do manuseio da funcional, que não pode ser retida pelo vigilante.	A orientação é de permitir a entrada somente após a autorização da gerência. Em caso de não autorização, o vigilante deve obstruir a entrada e solicitar que a pessoa retorne sem a arma.

Fonte: Lopes (2010), p.10-12.

Os Quadros 5 e 6 ajudam a ilustrar como o ordenamento jurídico era confuso em relação ao porte de armas de fogo. Enquanto, ele se mantiver confuso, podemos esperar que novos conflitos ocorram. Em síntese, buscamos enfatizar e demonstrar com essa análise que as questões que definem o processo de securitização de capital implicam na distinção entre a *posse* de capital e a “mobilização” real do capital. Ou seja, o capital não usado não afeta necessariamente as lutas de poder dentro do campo (DIPHOORN, GRASSIANI, 2016). Nas relações de conflito analisadas, os profissionais de segurança pública e os vigilantes mobilizaram os capitais para legitimarem sua autoridade. Securitizar o capital, portanto, tem significados distintos para diferentes agentes de segurança em diversos campos. Diferentes formas de capital são interdependentes e apenas “trabalham” juntas dentro de campos específicos. Desta forma, o valor do capital é inerentemente ligado ao “campo”.

Observações conclusivas

Este trabalho visou contribuir com o desenvolvimento do conhecimento sobre o campo da segurança pluralizada presente na realidade contemporânea. O foco foi analisar, por meio de métodos qualitativos, os acórdãos julgados entre 2010 e 2012 pelo TJSP e TJPR que apresentavam conflitos entre profissionais de segurança pública e vigilantes em portas de agências bancárias, bem

como os tipos de capital que cada um desses agentes utilizaram para legitimar sua autoridade nestas situações.

Ainda que com suas limitações, essa pesquisa buscou mostrar que há diversos fatores que deixam de ser pensados quando se analisa somente os atores (policiais e seguranças) na estrutura formativa da segurança pública e privada. A forma em que as relações entre estes atores são constituídas e negociadas (elementos de segurança não humanos, como tecnologias, símbolos e discursos) também regulam determinadas posturas em busca de legitimação de poder e autoridade, e devem ser pensadas e articuladas a partir das ferramentas conceituais que a sociologia dispõe.

Para analisar hierarquias de poder de uma forma mais ampla, utilizamos a noção de “securitização de capital”, que se refere ao processo pelo qual tipos específicos de capital são utilizados para traduzir autoridade e poder, atingindo seu fim de legitimidade (“capital simbólico”). No lugar de se concentrar em instituições ou atores, a securitização do capital implica em compreender o processo da mobilização de determinado capital. Trata-se de entender os materiais e tecnologias para explicar as interconexões entre diferentes entidades que situa o funcionamento de diferentes formas de capital dentro de um campo específico. Sendo assim, o campo da segurança é o lugar de disputas onde vemos indivíduos, empresas e instituições competindo umas com as outras através do uso da linguagem, tecnologias e redes sociais (DIPHOORN, GRASSIANI, 2016).

Este artigo mostrou que os capitais utilizados pelos agentes públicos e privados se encontram em busca de legitimação simbólica quando são mobilizadas em determinados contextos. Os contextos de conflitos analisados pelo trabalho colocam à prova a securitização do capital na medida em que, nestas interações, os agentes utilizam o capital disponível de forma consciente e inconsciente para legitimar seu posicionamento. Essa mobilização produz uma disputa simbólica de representação do papel de cada agente em interação. Assim, essa abordagem nos permite enfatizar a interdependência da segurança público-privada e explorar ainda mais como se tecem as teias de relações complementares, suplementares ou conflituosas entre diferentes atores que atuam no campo da segurança.

A partir dos dados apresentados, pôde-se inferir que os policiais buscam se impor no campo principalmente a partir da mobilização de capital simbólico, enquanto os vigilantes se aproximam mais do capital jurídico. Essas diferenças revelam uma certa fragilidade dos segundos em relação aos primeiros. Por mais que os processos judiciais sejam ganhos pelos vigilantes ou agências bancárias, podemos afirmar que os conflitos continuarão a ocorrer na medida em que os policiais detêm capital simbólico e cultural superior ao dos vigilantes, o que tende a colocá-los em rota de colisão.

Este trabalho também buscou contribuir para o entendimento de disputas que problemáticas no campo da segurança, principalmente pelo fato de que direitos são colocados à prova e em risco. Assim, mais pesquisas como essas são importantes para que haja o fomento do tema, de forma que seja possível construir relações mais solidárias entre os agentes de segurança de diferentes setores. É importante discutir, inclusive, sobre a criação de políticas públicas que sejam voltadas ao setor de segurança privada, contribuindo para formas de interação mais respeitadas, eficientes e igualitárias entre provedores de segurança.

Referências

- BITTNER, E. **Aspectos do trabalho policial**. São Paulo: Edusp, 2003.
- BOURDIEU, P. As formas de capital. In: RICHARDSON, J. (Ed.). **Manual de Teoria e Investigação em Sociologia da Educação**. New York: Greenwood, 1986. p. 241-258.
- _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996.
- _____. Rethinking the state: Genesis and structure of the bureaucratic field. In: STEINMETZ G. (ed.). **State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn**. Ithaca, NY: Cornell University, 1999. p. 53-75
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. The forms of capital. In: WOOSLEY BIGGART, N. (ed.). **Readings in Economic Sociology**. Oxford: Blackwell, 2002. p. 280-291
- BRASIL. **Decreto-lei 5.123**, de 1º de julho de 2004. Regulamenta a Lei n o 10.826,

de 22 de dezembro de 2003, que dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição, sobre o Sistema Nacional de Armas - SINARM e define crimes. Brasília: Presidência da República, 2004.

_____. Colégio Recursal da Comarca de Mogi Das Cruzes, 2ª Turma Recursal Cível e Criminal. **Apelação nº 0003533-30.2010.8.26.0191**. Rel. Leandro de Paula Martins Constant, 28/06/2012.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 10ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 33.2011.8.26.0562**. Rel. João Batista Vilhena, 11/12/2012.

_____. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 1ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 57.2007.8.26.0000**. Rel. Elliot Akei, 08/11/2011.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 9ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 9071619-95.2004.8.26.0000**. Rel. Viviane Nicolau, 06/07/2011.

_____. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 7ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 55.2009.8.26.0005**. Rel. Ramon Mateo Júnior, 17/10/2012.

_____. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, 5ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 027789107.2009.8.26.0000**. Rel. Moreira Viegas, 16/05/2012.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 8ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 921585708.2007.8.26.0000**. Rel. Pedro de Alcântara, 27/06/2012.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 5ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 0021780-52.2010.8.26.0161**. Rel. A. C. Mathias Coltro, 19/10/2011.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 7ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 0130575-24.2008.8.26.0000**. Rel. Pedro Baccarat, 07/12/2011.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 6ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 9116166-60.2003.8.26.0000**. Rel. Percival Nogueira, 28/07/2011.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 4ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 990.10.278439-8**. Rel. Natan Zelinschi de Arruda, 25/11/2010.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 3ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 0030037-29.2008.8.26.0196**. Rel. Egidio Giacoia, 23/10/2012.

_____. Tribunal de Justiça de São Paulo, 10ª Câmara de Direito Privado. **Apelação nº 33.2011.8.26.0562**. Rel. João Batista Vilhena, 11/12/2012.

_____. Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, 8º Juizado Especial Cível do Foro Central de Curitiba. **Apelação nº (...)**. Rel. Sigurd Roberto Bentsson, 14/06/2012.

COACCI, T. A pesquisa com acórdãos nas ciências sociais: Algumas reflexões metodológicas. **Mediações** – Revista de Ciências Sociais, Vol. 18, nº 2, 2013. p. 86-109

DIPHOORN, T.; GRASSIANI, E. Securitizing capital: A processual-relational approach to pluralized security. **Theoretical Criminology**, Vol. 20(4), 2016. p. 430–445

DUPONT, B. Security in the age of networks. *Policing and Society* 14(1), 2004. p. 76–91

_____. As redes de segurança. In: SLAKMON, C.; MACHADO, M. R.; BOTTINI, P. C. (Orgs.). **Novas direções na governança da justiça e da segurança**. Brasília: Ministério da Justiça, 2006.

G1. Barrado em porta giratória, PM dá voz de prisão a funcionários de banco. Portal G1, 01/04/2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2016/04/barrado-em-porta-giratoria-pm-da-voz-de-prisao-funcionarias-de-banco.html>. Acesso em: 19 de mar. 2019.

JOHNSTON, L.; SHEARING, C. **Governing Security**: Explorations in Policing and Justice, London: Routledge, 2003.

LIPPERT, R.; O’CONNOR, D. Security assemblages: Airport Security, flexiblework, and liberal governasse. **Alternatives**, 28(3), 2003. p. 331-358

LOPES, C. S. Policiais x vigilantes: os conflitos nas portas giratórias de agências bancárias. **Vigilante em foco**, 20 set. 2010. p. 10-12.

_____. Como se vigia os vigilantes: o controle da polícia federal sobre a segurança privada. **Rev. Sociol. Polít.**, v. 19, n. 40, 2011. p. 99-121

_____. O setor de segurança privada da região metropolitana de São Paulo: crescimento, dimensões e características. **Cadernos do CRH**, v. 26, n. 69, 2013. p. 599-617

_____. As ferramentas legais universais da segurança privada: Um estudo sobre os direitos de questionar, usar força física e prender dos seguranças particulares brasileiros. **Dilemas**: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, vol. 11, 2018. p. 97-126

_____. Os poderes dos seguranças particulares no policiamento das propriedades privadas de massa. **Sociedade e Estado**, 35 (02), 2020. p. 381-410

OLIVEIRA, F. de; SILVA, V. Processos judiciais como fonte de dados: poder e interpretação. **Sociologias**, n 13, 2005. p. 244-259

REINER, R. **A política da polícia**. São Paulo: EDUSP, 2004.

THIRY-CHERQUES, R. H. Pierre Bourdieu: a Teoria na Prática. **RAP**, 40(1), 2006. p. 27-55

WEBER, M. O estado racional como grupo de dominação institucional com o monopólio da violência legítima. In: _____. **Economia e Sociedade** (Vol. 2). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. p. 525-529.

ZANETIC, A. Policiamento, segurança privada e uso da força: Conceito e características descritivas. **Dilemas** – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, Vol. 6, n. 3, 2013. p. 411-433.

ZEDNER, L. **Security**. London: Routledge, 2009.

Recebido: 27/10/2020

Aceito: 25/03/2021

Relación y tejido social: una panorámica conceptual a través del enfoque de la sociología relacional

Relation and Social Fabric: A Conceptual Overview Through the Relational Sociology Approach

Fabrizio Lorusso¹

1. Maestro y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), académico del Depto. de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Iberoamericana León, México. Coordina el Cuerpo Académico en Desigualdad Social de la misma universidad, dirige la investigación “Vivencias y respuestas de las víctimas indirectas ante la desaparición de personas y la violencia en Guanajuato. El caso del colectivo Buscadoras Guanajuato”, y es integrante del grupo de investigación “Tejido social, socialidades y prácticas emergentes en México ante los desgarramientos civilizatorios” del Sistema Universitario Jesuita. Orcid: 0000-0003-1849-5323. **fabrizio.lorusso@iberoleon.mx**

Resumen: Los objetivos del artículo son presentar una panorámica de los elementos teórico-conceptuales del enfoque de la sociología relacional de Pierpaolo Donati, y comprender su visión acerca del concepto de relación social y su uso de la metáfora del tejido social o tejido de la sociedad. El método utilizado es de tipo documental, se basa en la revisión de las obras más significativas de este autor y de otros que han trabajado con este enfoque, así como en la recuperación y contextualización de lo que entiende por relación y tejido social. Si bien el concepto de relación social ha sido trabajado desde los inicios de la Sociología, la sociología relacional lo pone epistemológicamente en el centro y lo estudia como una realidad per se, independiente de los actores/

agentes y de las estructuras. En cambio, la metáfora del tejido social no tiene en la literatura académica la misma claridad y profundidad teórica y conceptual, sino que se ha vinculado mayoritariamente a proyectos de incidencia social, cooperación y política pública, prestándose a diversas interpretaciones, o incluso a un uso instrumental dentro del discurso político y mediático.

Palabras clave: Sociología relacional; Relación social; Tejido social; Redes; Investigación-acción participativa.

Abstract: The objectives of the article are to present an overview of the theoretical-conceptual elements of Pierpaolo Donati's approach to relational sociology, and to understand his vision about the concept of social relation and his use of the metaphor of the social fabric or fabric of society. The method used is documentary, it is based on the review of the most significant works by this author and others who have worked with this approach, as well as on the recovery and contextualization of what he understands by relation and social fabric. Although the concept of social relation has been worked on since the beginnings of sociology, relational sociology places it epistemologically at the center and studies it as a reality per se, independent of the actors/agents and the structures. On the other hand, the metaphor of the social fabric does not have the same theoretical and conceptual clarity and depth in academic literature, but has mostly been linked to projects of social incidence, cooperation and public policy, lending itself to different interpretations, or even to an instrumental use within the political and media discourse.

Keywords: Relational sociology; Social relation; Social fabric; Networks; Participatory action research.

Introducción

Pierpaolo Donati (BUDRIO, ITALIA, 1946) es un sociólogo y filósofo italiano, dirigió la Asociación Italiana de Sociología y es catedrático de Sociología de los procesos culturales y comunicativos en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Bolonia, en donde es director del Centro de Estudios de Política Social y de Sociología Sanitaria. Es conocido a nivel internacional

como uno de los principales autores de la “teoría relacional de la sociedad”, que se basa en la postura epistemológica del realismo crítico, en constante diálogo con la tradición sociológica, y se propone como alternativo al individualismo y al estructuralismo y a la teoría de sistemas, teniendo por centro el concepto de relación social, como hechura y fibra de la sociedad. Desarrollado a partir de 1983, con la publicación del libro *Introduzione alla sociologia relazionale*, y de su libro *Teoria relazionale della società* de 1991¹, la teoría de Donati tiene en común con otros enfoques relacionales la crítica a los dos polos del individualismo metodológico y del holismo, pero se diferencia por cómo define las relaciones sociales, el tipo de realidad de éstas, cómo concretan nuevas formaciones sociales, además de destacar que las relaciones son fenómenos emergentes, son generadas y modificadas mediante procesos que denomina como morfogénesis o creación de nuevas formas sociales². Entonces, intenta comprender “cómo la morfogénesis de la sociedad se concreta a través de las relaciones sociales que son mediadoras entre la agencia y la estructura social”, ya que los mecanismos generativos que alimentan el cambio social residen en las dinámicas de las redes de relaciones sociales, y no simplemente en redes de nodos o puntos. A nivel teórico, a través de la sociología relacional, la investigación social puede dirigirse hacia realidades que antes no habían sido problematizadas, incluyendo las de tipo inmaterial como lo son las mismas relaciones, mientras que a nivel empírico trata de mostrar cómo se crean, cambian o se rompen nuevas formas sociales, dependiendo de la valoración o devaluación de las relaciones sociales, y, desde la incidencia social y la intervención de redes, puede aprovecharse para

1.. Los títulos, en español, son respectivamente: “Introducción a la sociología relacional” y “Teoría relacional de la sociedad”.

2.. “El concepto de morfogénesis hace referencia a aquellos procesos que tienden a elaborar o transformar la estructura, estado o forma de un sistema dado, en contraste con la morfoestasis, que alude a aquellos procesos en un sistema complejo que tienden a mantener sin cambios esas características” (brígido, 2017, pp. 89-90). Para Javier Ros (2014, p. 59): “La morfogénesis es el proceso que tiende a elaborar y cambiar las formas, la estructura o el estado de un sistema, mientras que la morfoestásis se refiere a los procesos internos que en un sistema complejo tienden a preservar su forma, estructura o estado”.

las fases del diseño y la implementación de políticas públicas y de bienestar (DONATI, 2018, p. 431).

El fin de este artículo no es dar cuenta de todos los usos y conceptos de relación social y tejido social en Sociología y otras disciplinas, sino concentrarse en la sociología relacional de Donati para entender cómo aborda el tema, teniendo en cuenta que la relación es central en su trabajo y es un concepto ampliamente desarrollado dentro de la teoría relacional de la sociedad que él construye, mientras que la noción de tejido social es mencionada en su obra, pero no constituye en sí un concepto orgánico, sino una metáfora que describe redes de relaciones e interacciones que tienen las características atribuidas a la relación social como tal, mismas que se analizan en este texto.

Lo mismo podemos afirmar más en general, ya que no se cuenta con literatura teórica propiamente dedicada al tejido social, aunque existe, por otro lado, un amplio abanico de textos divulgativos, políticos, sociales y académicos que utilizan la metáfora del tejido social para referirse, desde distintos campos de interés, finalidades y disciplinas, a realidades muy heterogéneas como, entre otras: sociedad, movimientos, asociaciones, *clusters*, grupos, colectivos, comunidades, proyectos de cooperación y seguridad ciudadana, entramados comunitarios, sujetos de políticas públicas, acción de partidos políticos, cohesión, confianza y capital social (BERISTAIN, 1999; GUTIÉRREZ, 2017; TÉLLEZ MURCIA, 2010; SSP, 2011; CANAL, NAVARRO Y CAMARGO, 2015; CASCANTE Y RODRÍGUEZ, 2014). Estos trabajos, finalmente, no aclaran límites y alcances del concepto de tejido social, a veces se refieren a términos afines, o bien, lo abordan instrumentalmente o de forma acotada al proyecto que están describiendo, aunque sí, como común denominador, destacan la presencia de una unión, vínculos de confianza e interacciones entre actores, así como los tipos de incidencia, intervenciones sociales o políticas públicas para su reconstrucción o regeneración, los cuales se tornan necesarios normalmente después de algún quiebre, fragmentación o ruptura del tejido debido a factores como, por ejemplo, las crisis económicas, las violencias, los conflictos armados, el crimen organizado y la inseguridad, los modelos socioeconómicos excluyentes, la militarización, la privatización de recursos y servicios (ESTEVA, 2012; ATILANO, 2015; GONZÁLEZ, 2016; PNUD, 2013).

Por ejemplo, Guzmán (2016, p. 1), desde la experiencia concreta de los proyectos de incidencia de los jesuitas en México, define el tejido social “como la configuración de vínculos sociales e institucionales que favorecen la cohesión y la reproducción de la vida social”, siendo los factores comunitarios, institucionales y estructurales los más determinantes en su configuración. El Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo lo define como el “conjunto de redes personales, categoriales, estructurales, formales y funcionales de iniciativas o asociativas y mixtas o inter sistémicas, que constituyen un activo para los individuos y la sociedad pues les permite ampliar sus opciones y oportunidades para mejorar su calidad de vida (PNUD, 2006, p. 257). El tejido social funciona como una intrincada serie de relaciones y de acciones entre los individuos, las familias y las comunidades, que se retroalimentan a través de una compleja estructura de vasos comunicantes (ROMERO, 2006, p. 225).

Pese a algunos intentos definitorios, estos están desligados de enfoques teóricos y gran parte de la literatura no problematiza el concepto, pues algunos textos lo enfocan desde un punto de vista en ocasiones idealista o romantizado, al considerarlo casi exclusivamente como algo positivo. La narrativa común es que algún equilibrio se rompió y debe ser reconstituido, incluso respetando formas de una suerte de pasado perdido o de la tradición, con el fin de afrontar las violencias y descomposiciones en la sociedad que, muchas veces, aparecen como fenómenos despolitizados que hay que subsanar mediante programas de reconstrucción o intervenciones puntuales. En cambio, más complejas, como excepciones que confirman la regla, son las visiones de Perea Restrepo (2008) quien, a partir del caso de un pandillero mexicano en Tijuana, estudia cómo el tejido social puede reconfigurarse según pautas negativas, engendrando un orden social fundado en la amenaza y la violencia, y de Siino (2018), quien investiga las mafias italianas bajo la óptica de la sociología relacional para mostrar cómo un tejido social considerado sano en el Norte del país pudo exponer un territorio a riesgos de infiltración mafiosa y analizar las características del entramado construido entre las mafias y otros actores sociales, políticos y económicos del ámbito local.

Por lo anterior, es relevante abordar el tema desde nuevas perspectivas y este artículo, después de una introducción a la trayectoria teórica y al enfoque

sociológico de Donati, analiza su planteamiento acerca de qué es y cómo está hecha la sociedad, así como los rasgos de la relación social, los principios epistemológicos que lo caracterizan y, de manera transversal en el texto, las menciones y referencias en su obra a la noción de tejido social. Luego, se detalla su visión sobre la incidencia social de los proyectos de acción-investigación mediante el método relacional y sobre asociaciones y movimientos de la sociedad. Finalmente, se resume su análisis de las redes de relaciones, que forman un tejido o trama relacional compleja, hermenéutica e histórica, y, en las conclusiones, se destacan límites y alcances del enfoque relacional y de su comprensión de la relación y el tejido social. Gran parte de las reflexiones aquí vertidas se deben al trabajo realizado desde 2018 en el ámbito del proyecto de investigación interinstitucional del Sistema Universitario Jesuita en México: “Tejido social, socialidades y prácticas emergentes ante desgarramientos civilizatorios”.

La sociología relacional

En la década de 1980 inicia la construcción de un enfoque relacional por el sociólogo de la Universidad de Bolonia Pierpaolo Donati, a partir de la crítica de las sociologías accionistas (individualistas) y sistémicas-funcionalistas. Ésta es posible mediante la adopción de la categoría de relación social como concepto básico que designa la “más pequeña unidad del tejido social y, por tanto, del análisis sociológico” (DONATI, 2018, p. 432), siendo ésta la “gran desconocida” y el principio unificador de la realidad. La relación social tiene una característica única, la de conectar o unir “los elementos de la esfera social mientras que, al mismo tiempo, promueve su diferenciación”, constituyendo éste el enigma de la relación (DONATI, 2015).

El entorno intelectual se caracterizaba por la presencia de varias propuestas para superar la oposición entre teorías de la acción y de sistemas: una Sociología multidimensional planteaba una alternancia entre libertad y constricciones, tanto en la acción como en el orden; teorías sobre la dialéctica entre microinteracciones y macroestructuras, o sobre la posible integración de *self*, interacción, estructura social, cultura y así. Todas quedaban enfocadas en pares dicotómicos o polos

(agencia/estructura; liga micro-macro) de modo que la comprensión de la relación se refería a los “polos de la relación, más que a la realidad intrínseca de la relación social en sí” (DONATI, 2018, p. 432), la cual quedaba como una entidad instrumental y derivada, a saber, un producto de otras entidades. Hacía falta una teoría con robustez propia pero abierta a las dinámicas sociales, basada “en la relacionalidad entre los elementos que constituyen el tejido social, y no en unos principios integracionistas” (DONATI, 2018, p. 432). Esto último sucedía con conceptos tales como la inercia sistémica de la teoría general unificada de Talcott Parsons o la auto-referencialidad autopoiética de Niklas Luhmann, o bien, en otro extremo, con principios de relativismo radical.

Lo relacional se basa en un tipo de realismo llamado realismo relacional, basado en el realismo crítico (DONATI, 1983, p. 10; 2011, pp. 97-119). Éste se entiende como una alternativa a otros enfoques relacionales que se fundan en una ontología llana, pero no constituye un intento de unificación de todos los enfoques sociológicos alrededor de la noción de relación, como si ésta debiera ser una categoría de sustitución de otras (como sistema o red), como afirmó Bagaoui (2007) erróneamente en su crítica. Si concebimos la sociología relacional como un movimiento general o una manera general de pensar, se corre el riesgo de identificarla con la Sociología en sí, ya que todos los sociólogos hablan de relaciones y, finalmente, todo el mundo es relacional o formado por relaciones.

El realismo del enfoque relacional es diferente del realismo que Donati (1991, pp. 315-322) tilda de ingenuo, refiriéndose al materialismo y al positivismo que ven una realidad objetiva que debe ser conocida como un dato externo al sujeto y a su dimensión social³. La sociología relacional, en cambio, aspira a un carácter originario como un punto de vista que no se propone como tercera vía, como vía de conciliación entre visiones accionistas y sistémicas,

3. El realismo crítico, según lo detalla Brígido (2017, p. 88) es “una filosofía de la ciencia creada por Roy Bhaskar opuesta a la concepción que tienen el empirismo y el positivismo sobre la investigación científica en ciencias humanas. Para Bhaskar, una relación conjunta constante entre acontecimientos no es suficiente, y tampoco necesaria, para demostrar relaciones causales. A éstas hay que buscarlas en el mecanismo que las genera, no en el enlace entre hechos”.

sino que plantea un cambio de perspectiva y trata, más bien, de superar los reduccionismos de la misma disciplina mediante un tipo de realismo analítico, crítico y relacional (DONATI, 1991, p. 25; TEREZI, 2008, p. 44). Éste pretende dar cuenta de la “íntima unidad de lo real” (DONATI, 2002, p. 58), respetando su objeto de estudio sin “manipularlo, falsificarlo, ‘reducirlo” (DONATI, 2002, p. 25). Analítico significa que conoce la realidad que se observa gracias a categorías y selecciones, mientras que es crítico en cuanto entre observador y observado, dentro del proceso cognoscitivo, se puede establecer una interacción hecha de cercanía o distancia, acercamiento o desinterés (ELIAS, 1988); y finalmente es relacional porque el conocimiento avanza por medio de relaciones y cada elemento que entra a ser parte de la investigación se delinea en términos relacionales (TEREZI, 2008, pp. 44-45).

El realismo crítico se diferencia del empirismo, ya que ve el mundo social como histórico, hermenéutico y basado en conceptualizaciones, y del idealismo, ya que ve el método científico y la determinación de causas de los fenómenos como compatibles con estos rasgos intrínsecos de la sociedad (ISAAC, 1990, p. 2). De esta manera podemos ver, asimismo, la relación y el tejido social.

El sociólogo, en el momento en el cual pasa del análisis del porqué de la causa al análisis del porqué del fin, debe verificar también los efectos de un determinado fenómeno social sobre el individuo, sobre el grupo social de pertenencia y eventualmente sobre la entera sociedad. Donati toma distancia de la herencia del positivismo, la tendencia a percibir en términos determinísticos y evolucionistas el cambio social y la consiguiente indiferencia a los valores. La sociología relacional no introduce valores externos y no dice nada sobre el deber ser, sólo esclarece las posibilidades de elección presentes en una situación dada y los eventos que probablemente sucedan a raíz de la acción elegida (TEREZI, 2008, p. 45).

El enfoque relacional es alternativo a la relativa combinación o mediación entre los polos del individualismo y el holismo, bajo el supuesto de que “la sociedad es (y no ‘tiene’) relaciones, y que (1) el objeto de la investigación sociológica es la relacionalidad que constituyen ese objeto (todo objeto, como el trabajo, la participación política, la salud, la familia, el desempleo, la guerra, la empresa económica, etc.); (2) cada fenómeno social surge de un contexto

relacional y genera otro contexto relacional”, por ello “al inicio de toda realidad social está la relación” (DONATI, 2018, p. 433-434).

Se da, entonces, por asentada la existencia de “una relativa discontinuidad entre el plano (empírico) de la observación y el plano (teórico) de la abstracción formal” (TERENZI, 2008, p. 42), por lo que el horizonte epistemológico de la Sociología es el de un “conocimiento entendido como proceso global que es una totalidad siempre expresiva (afectiva), racional (en términos adaptativos) y simbólica (moral)” (TERENZI, 2008, p. 42), en el cual la razón se hace presente en todo el proceso del conocimiento, inclusive cuando la empatía o el simbolismo la acompañan, como en el caso de las representaciones colectivas.

Hechura y tejido de la sociedad

Según el enfoque relacional, la sociedad está hecha de relaciones sociales, las cuales forman su tejido o entramado, al ser “una configuración de relaciones que emergen, se reproducen, cambian y desaparecen con el paso del tiempo” (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 10), por lo que los hechos sociales no son simplemente cosas, tratables como los hechos físicos, sino que son las relaciones mismas. Estar en relación, entonces, se refiere primeramente al contexto social en que estamos; al hecho de que habrá que atenerse a cierto tipo de conducta; a formas específicas de interacción de las personas; a formas inevitables de interdependencia que cada relación genera (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 10). Por ello, categoría central de lo social es la reciprocidad, entendida como intercambio simbólico que se da en un circuito de donaciones e intercambios en ambas direcciones (DONATI, 1998a, p. 360), el cual puede ser restringido, extenso o generalizado a toda la sociedad.

Cada relación implica un intercambio recíproco entre *Ego* y *Alter*⁴, y relacionarse es mantener un vínculo relevante, compartido con otras personas,

4. Ego y Alter representan dos sujetos sociales, dos elementos de una relación, pues según Donati, es posible hacer la distinción entre “(1) las diferentes contribuciones que Ego y Alter dan a la relación y (2) la contribución de su relacionalidad como tal”, de modo que la relación social se concibe como “una realidad que existe entre los dos y su emergencia como ‘tercera parte’ no implica que la identidad individual de cada uno quede perdida en el flujo de la interdependencia social, como muchos análisis de redes y sociologías transaccionales a menudo parecen sugerir” (DONATI, 2018, p. 437).

por lo que la relación tiene una realidad propia, distinta de la de los agentes, que conecta a las personas, pero a la vez las excede o trasciende. Lo social es la relación, en el sentido de que no es un conjunto numeroso de individuos, ni de sus proyecciones y modos de ser, o una entidad colectiva impersonal e independiente, sujeta a determinismos autónomos, sino que consiste en “las relaciones concretas que existen entre sujetos sociales, que se orientan y se comunican recíprocamente (especialmente a través de intercambios concretos)” (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 14), por eso “la sociedad está hecha de relaciones, no de individuos. Las personas somos un ‘ambiente’ de la sociedad (en el sentido de la teoría sistémica), no somos el tejido o la madera de la sociedad” (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 5). Hablar de tejido social, entonces, refiere a relaciones y a las redes que éstas componen y reconfiguran continuamente, pues de ellas está hecha la sociedad. Desde la filosofía, Pieper (1981, p. 761) explica, al respecto, que “pertenece a la naturaleza de lo real ser un posible objeto de conocimiento humano. De ninguna manera existe una separación total entre la realidad objetiva y el intelecto humano; cuando dirigimos nuestra mirada al mundo de las cosas, existe ya, primera y precedentemente, una relación”.

La definición de las relaciones como fenómenos emergentes significa que van más allá de los sujetos implicados y “se sitúan en un nivel distinto de realidad, con propiedades y características peculiares, específicas, que pertenecen sólo a la relación y no a los sujetos implicados” (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 20). Las relaciones, en un primer sentido, emergen de la acción recíproca, y en segundo sentido, en otro nivel de discurso, emergen de la combinación de sus elementos o componentes fundamentales (valores, reglas, fines y medios que les son propios, conectados significativamente entre sí) (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 21).

Estas realidades emergentes, es decir relaciones, tienen propiedades que no se pueden reducir a las cualidades de sus componentes, ya que aparecen solamente con la relación y en esto reside su complejidad. La relación va influyendo, además, en los mismos términos que la originaron. Según Archer (1995), exponente del realismo crítico al que se adscribe la sociología de Donati, y su planteamiento morfogenético o generativo, el término emergente no sólo es sinónimo de rápida difusión o crecimiento, sino que significa que se libera de

las interacciones, creando algo que no estaba previsto, o bien, que no se presenta a partir de los elementos iniciales, sino que los trasciende. Hay efectos de *ego* sobre *alter* y de *alter* sobre *ego* en la relación social, los cuales se observan o miden solamente tomando como unidad de análisis la misma relación y no al individuo, pero no implican la pérdida del *self* o identidad individual, la cual mantiene, en cambio, su autonomía (TAM, 1989).

La sociedad es aquella condición típicamente humana que nos hace, al mismo tiempo, libres y vinculados en la acción social, es el orden de realidad típico de las relaciones, por lo que no está hecha puramente de individuos y/o de estructuras, y depende fuertemente del tiempo, no sólo del espacio, ya que las relaciones se desarrollan en un tiempo histórico que las va modificando a la par que se modifican las maneras de observarlas e interpretarlas (DONATI, 2013, pp. 32-33).

Finalmente, las relaciones sociales no han de ser idealizadas, sino que tienen tantos aspectos positivos como negativos y conflictivos u hostiles, pues pueden romper o aflojar los vínculos sociales o generar efectos perversos, más o menos intencionales: las acciones, relaciones y comunicaciones tienen naturaleza conflictiva y emergente dentro de la sociedad, así que cabe superar esquemas dualistas y típico-ideales (comunidad-sociedad, bueno-malo) y pensarla como red (DONATI, 1991, p. 101).

Características y epistemología de la relación social

Distinguiéndose de otras corrientes o enfoques de sociologías relacionales, las relaciones, según Donati (2018, pp. 443-447), no son cosas, pero tampoco se pueden reducir a puros procesos, como dirían Emirbayer (1997) y sus seguidores. Los fenómenos sociales son, más bien, “efectos emergentes, es decir, resultados que emergen de un contexto relacionalmente disputado” (DONATI, 2018, p. 445). En este sentido, tienen una realidad suya propia, o sea, una estructura o configuración que es real en cuanto dotada de sus propias cualidades y propiedades causales.

Esta perspectiva reside en “mirar hechos empíricos que otras sociologías no ven o no explican” (DONATI, 2018, p. 448), utilizando un paradigma analítico que “combina las dimensiones referenciales de la relación (*re-fero* de Weber) con las dimensiones estructurales (el *re-ligo* de Durkheim) de la relación, mostrando cómo su conjunción conduce a la emergencia de una estructura *sui generis*” (la inter-acción de Simmel o *wechselwirkung*). La *rel-acción* o relación como efecto emergente puede ser observada en todos los niveles: micro, meso y macro⁵. La relación social, por tanto, tiene una triple semántica, ya que se entiende como referencia significativa (*re-fero*), como vínculo entre personas, generado o actualizado en su interacción (*re-ligo*), y resultado o efecto emergente de la acción recíproca entre los sujetos implicados (*rel-acción*) (GARCÍA RUÍZ, 2006, pp. 16-26). Estas semánticas de la relación social se consideran dentro de un único cuadro epistemológico.

El debate clásico al respecto se ha estructurado entorno a los polos del individualismo metodológico, con una realidad simbólicamente estructurada y significativa en cuanto intersubjetiva, del holismo, en el que es posible prescindir de las subjetividades participantes al enfocarse en procesos y regularidades de orden sistémico, y de los intentos de síntesis entre las dos posturas: en todos los casos, la relación tiene un papel de posición derivada y no primordial o de suposición primera, como en cambio sucede con la sociología relacional.

Un giro relacional en las ciencias sociales se da sobre todo en Alemania con Weber, Simmel, von Wiese y Husserl, y según Gottman (1982, p. 943) “consiste en la búsqueda de un lenguaje científico para describir las relaciones”. Para Donati (2013, p. 40) no es el individuo o una acción singular o “un sistema” como tal lo que constituye la célula o fibra del tejido social, sino la relación: hablar de célula o fibra no significa una reificación del concepto y de

5. Donati (2018, p. 446) aclara que en Sociología, y en otras corrientes relacionales, “la idea prevalente es que la relación es una referencia (*re-fero*) de un término a otro, una referencia sin constricciones ni normatividad interna, pero igualmente sin un sujeto”, por lo cual no queda claro “cuál es la consistencia de la relación, en términos de ligámenes, vínculos y conexiones (*re-ligo*)”. La relación, en cambio, comprendida en la tercera semántica a la que se hace mención en el texto, suma complejidad a estos dos aspectos, el referencial y el de vínculo, siendo una realidad estructural *sui generis*, emergente.

su realidad sino un uso meramente analógico, siendo la relacionalidad lo que caracteriza la realidad específica de lo social.

Asimismo, la relación cuenta con su propia estructura interna y elementos, entendibles como: medios o recursos; metas específicas; reglas propias de funcionamiento; y valores o normas que le dan sentido (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 19). Los medios y reglas forman un eje de tipo estructural, las metas y normas determinan un eje o contexto intencional y valorativo para comprender la relación (GARCÍA RUÍZ, 2006, p. 24). Dicho de otra forma, hay cuatro componentes o prerequisites básicos de las relaciones y a sus redes o tejidos: medios o recursos (A), objetivos situacionales (G), normas (I) y orientaciones de valor (L), según un esquema que puede relacionar, sincrónica y diacrónicamente, los componentes de la relación social y que está basado en la adaptación (DONATI, 1991) del esquema AGIL de Parsons (Adaptation, Goal Attainment, Integration, Latency) para interpretar la relación social.

En resumen, las características de la relación social: es la clave para entrar y salir de la realidad; no elimina los términos que liga; al contrario los investiga y explica; es un “concreto” y no una pura abstracción (forma o comunicación); el conjunto (pensamiento-y-realidad) relacional solamente in extremis es dicotómico (ambivalente, dual, etc.) o confuso, pues normalmente tiene una estructura de redes, conecta, liga, crea interdependencias; lo que conlleva tensiones y conflictos relacionados; las normas (y reglas) son un modo absolutamente necesario e inevitable para regular “normalmente” (en condiciones no extremas) las contingencias⁶ (potencialidades) de situaciones que, en lo social, no están determinadas a priori (GÓMEZ, 2000, p. 43).

Toda distinción (entre *res cogitans* y *res extensa*, o sujeto y objeto) implica un relacionamiento entre términos distintos o distanciados, y no sólo una mera separación de categorías, por lo que el conocimiento y la realidad social son una creación incesante de relaciones, y también de relaciones (o relacionamientos) de relaciones (GÓMEZ, 2000, p. 44). Se trata entonces de ligámenes de tipo epistemológico, relaciones de conocimiento que, a su vez, forman redes o tejidos,

6. Entendemos como contingencia la no-necesidad, en otras palabras, la posibilidad siempre existente (en potencia) de ser de otra manera.

sumergidos en culturas, historicidades, simbolismos y narrativas que les dan significado. La relación social admite y, más bien, requiere de narraciones que la cuenten y de interpretaciones que la signifiquen, pues la hermenéutica es, en este ámbito, “un juego complejo de planos y niveles de discurso que tienen su propia explicación científica que debe iluminar el ‘tejido conectivo’ de sistemas socioculturales de manera relacional” (DONATI, 1991, p. 397). Pero la relación va más allá de una referencia y significa intercambio de algo y acción recíproca entre *ego* y *alter* y viceversa, genera un vínculo recíproco, y ese intercambio no se puede reducir a mera categoría económica, al poseer “una estructura interna compleja y articulada en diversas dimensiones, irreductibles entre sí, como los valores, las normas, las finalidades y los medios que utiliza”, según el esquema AGIL (DONATI, 1998b, pp. 21-22).

Incidencia e investigación-acción

La evolución de la sociedad occidental en la modernidad fue interpretada como la gradual afirmación de las relaciones de *gessellschaft* (sociedad, relaciones contractuales y asociativas de mercado, expresión de voluntad arbitraria y de intereses con objetivos instrumentales) sobre las de *geimenschaft* (comunidad, expresión de voluntad esencial y vínculos de pertenencia y adscripción) (TÖNNIES, 1947). Sin embargo, tal transformación no tiene un carácter pura y prevalentemente económico, pues las relaciones pasan también por dos fenómenos: ya no son ya vivenciadas como inevitables o dadas de una vez por todas sino como históricas, reproducibles o mutables; la categoría de relación social adquiere semánticas, se interpreta y conjuga culturalmente como noción compleja y no como un “a priori” (GÓMEZ, 2000, p. 46).

Según Donati (2018, p. 441) las prácticas sociales consisten en activar redes, las cuales estimulan y provocan cambios; estos son generados por los portadores de intereses dedicados a la resolución de un problema social con la asistencia de actores sociales (trabajadores sociales, intermediarios, supervisores, promotores, etc.), quienes fomentan y guían un proceso de cambio fundado en un trabajo sobre las relaciones. Esta guía de tipo relacional no es directiva, ya que realmente remite a los potenciales naturales de cambio inherentes a las

redes de relaciones entre los actores, y debería permitir a los actores un cambio de sus comportamientos “haciendo uso de su reflexividad personal y relacional mediante la movilización de nuevas relaciones” (DONATI, 2018, p. 441). Es llamada manejo relacional y usada en la investigación-acción participativa, siguiendo un proceso en tres fases:

- Observación relacional: para evitar el riesgo de que el investigador quiera ver reflejada su propia idea y no la realidad objetiva, la observación de necesidades sociales debe de basarse en interacciones continuas entre el sistema interviniente y el sujeto-objetivo.
- Diagnósis relacional: trata de evidenciar que el problema social surge de relaciones sociales insatisfactorias o patológicas, y es un caso particular de descripción densa (GEERTZ, 1973).
- Guía Relacional: una alternativa a las intervenciones, inadecuadas en sistemas complejos actuales, que actúan de manera contraintuitiva, dirigidas (autoritarias, condicionadas, preceptivas, procedurales) (DONATI, 2018, p. 442).

La idea de fondo de la incidencia de proyectos de investigación-acción es que las relaciones, según su tipo y grado, pueden generar los llamados bienes relacionales (DONATI, 1993), cuya característica es que no son ni públicos ni privados estrictamente, pues no son competitivos y sólo pueden ser

producidos y consumidos conjuntamente por los participantes, en las redes informales (bienes relacionales primarios) y en las redes asociativas (bienes relacionales secundarios); concretamente, en aquellas esferas sociales autoorganizadas que no dependen estrechamente del Estado (que actúa a través del poder político y la ley) ni del mercado (que actúa mediante el dinero y el correspondiente sistema de precios) (GÓMEZ, 2000, p. 63).

Se trata de programas relacionales (o de una pragmática relacional) que fomentan la autorregulación de los actores involucrados con fines comunes, dentro de un proceso de diferenciación e integración reflexiva de subsistemas sociales autogestionados que actúan en redes sociales de elevadas complejidad,

lo cual no es simplemente una forma de concertación sino que la guía relacional implica que los mismos sujetos participantes en los programas de bienestar o intervención definan qué se debe hacer, por parte de quién y cómo con reciprocidad, o sea respetando la integridad de actores considerados autónomos y, a la vez, favoreciendo un cambio estructural organizado (DONATI, 1991).

Detrás de todo encuentro/interacción simple, “hay una red de relaciones, que puede producir más o menos capital social, bienes o males relacionales, o nada de todo esto” (DONATI, 2013, p. 21). El tejido social que se realiza en una cafetería, por ejemplo, o en una escuela y en cualquier otro lugar, siempre puede ser una forma de valoración acerca de la calidad social de un lugar, barrio, calle, etcétera (DONATI, 2013, p. 21). Como contraejemplo, los no-lugares (AUGÉ, 1992) son lugares con puras interacciones sin relaciones, como cuando un paciente encuentra a su médico por primera vez y no se rompen los roles sociales preestablecidos entre ambos, por ejemplo.

La investigación aplicada o finalizada a intervenciones, dentro del sistema sociología-política social, debería entenderse como “una forma de construcción de sistemas no puramente autorreferenciales, sino plenamente relacionales, y entonces no sólo comunicativos o cognitivos sino también simbólicos y comportamentales, de observación-diagnosís-guía (sistemas ODG)” (DONATI, 1991, p. 314)⁷.

7. Ros sintetiza este proceso de investigación-acción: “Es necesario orientar desde el principio la investigación previendo su aplicación práctica y para ello el proceso investigador introduce una secuencia reflexiva de tres operaciones: observación (O), diagnosís (D) y guía (G), las tres relacionales. La observación relacional (O) viene entendida como la capacidad de traducir un hecho social a una relación que produce un problema. La diagnosís relacional (D), se enuncia como la introducción en lo observado de la distinción entre normal y desviado, satisfacción e insatisfacción, fisiológico o patológico. La intervención como guía relacional (G) busca cambiar la realidad entendida como desviada/insatisfactoria/patológica a través de la modificación de las relaciones que la originan; de este modo se proyecta un proceso morfogenético que busca modificar el contexto relacional para alcanzar un estado de dicha realidad más normal/satisfactoria/fisiológica. Este procedimiento ODG permite pasar del mundo del conocimiento científico a la intervención social, y es la versión específica que el análisis relacional ofrece al trabajo sociológico. La secuencia es reflexiva, teniendo

El enfoque relacional tiene coincidencia con lo planteado, más recientemente, por organismos internacionales de Naciones Unidas según los cuales “la reconfiguración positiva del tejido social requiere estrategias integrales que involucren a la comunidad, a los liderazgos locales, a las organizaciones civiles, a la iglesia y también al sector privado” y pasa por la resolución pacífica de conflictos y acercamientos interdisciplinarios e interinstitucionales (PNUD, 2013, p. 126).

La sociedad existe como tejido social de sus ciudadanos y ciudadanas; a mayor tejido social, más sociedad. El deterioro, debilitamiento o rompimiento del tejido social significa el aislamiento del individuo de la sociedad debido a la pérdida de sus principales redes sociales, y de valores como la confianza y la solidaridad. El tejido social también se debilita cuando las normas de convivencia ciudadana son irrespetadas y violentadas impunemente, o cuando las leyes son fácilmente irrespetadas e incumplidas (PNUD, 2006, pp. 257-258).

“En el campo de las políticas sociales queda claro hoy en día que las concepciones utilitaristas del interés público o colectivo son inadecuadas para resolver los grandes problemas sociales” (DONATI, 1991, p. 160), y los bienes relacionales como la paz, el medio ambiente sano o el servicio a las personas sólo se generan en conjunto y no por mecanismos impersonales, como el mercado.

Redes, relaciones entretejidas y hermenéuticas

El análisis de redes sociales (*network analysis*) surge en la década de 1950, sobre todo en países anglosajones y a partir de la antropología estructural-funcionalista. El concepto de red significa que individuos y actores sociales existen en contextos hechos de relaciones, pero también que hay una relación entre estos vínculos, o sea que “lo que sucede entre dos nudos de la red influencia

que recomenzarse continuamente” (ROS, 2014, p. 90). Para otro resumen al respecto, ver Gómez (2000, pp. 63-64).

las relaciones entre los otros nudos, bien sean las más próximas (que tienen relaciones directas), bien sean las más distantes (que tienen relaciones indirectas) (GÓMEZ, 2000, p. 67)". Entonces, una red bajo esta perspectiva no es un conjunto de individuos entrelazados entre sí, sino que es el conjunto o entramado de todas sus relaciones, físicas, virtuales, de conocimiento, entre otras.

En un inicio, el análisis de redes se ligó a la estadística como enfoque eminentemente metodológico, concibiendo un modelo de sociedad como conjunto de líneas y puntos de manera formalizada y matematizada, y en la actualidad se trata de estudios básicamente ateóricos que, sin embargo, deben mucho a teorías de tipo sistémico (positivistas y estructuralistas que tratan la red como un todo, *whole network*) y de tipo accionista (individualistas y, muchas veces, utilitaristas que ven la red como conjunto de individuos en contacto con un individuo ubicado en el centro, *ego network*), por lo que la relación social no aparece como foco del análisis (GÓMEZ, 2000, p. 67).

El análisis de redes lleva al paradigma de redes, que trata la sociedad como red de redes de relaciones, diferenciando el concepto de red del de sistema, pues el primero es mucho más amplio que el segundo, siendo los sistemas una suerte de condensación de las redes. Esto es porque las redes son conductoras, portadoras, de más realidad respecto de lo que sucede en términos de redes comunicativas, con nudos, densidad, funcionalidad, conexión y otras características sistémicas. Sociológicamente el concepto de red incluiría al de sistema, pues no se reduce a él, ya que "visto desde una óptica de redes, el sistema social es (i) una dimensión analítica de la red que (ii) pone de manifiesto las interdependencias funcionales y (iii) 'estabiliza' – mediante nudos de unión/desunión – los mecanismos retroactivos y los circuitos a través de los que se expresa la fenomenología social" (GÓMEZ, 2000, p. 68). De esta forma la red acaba siendo vista como un conducto y un sitio, una manera también, en que lo social, mejor dicho, unos elementos de lo social, pueden desplegarse, tomar vida y ser interpretados "como un *mix* de formal e informal que requiere un nuevo paradigma de observación" (GÓMEZ, 2000, p. 68).

El colapso de la relación moderna y de sus redes puede ser descrito como la gradual pérdida de complementariedad entre la cultura y las estructuras

basadas en una matriz teológica individualista, a la cual le suceden, en cambio, experiencias de sinergia entre la cultura y una nueva estructura caracterizadas por el sentido relacional tanto de los valores como de los roles/funciones/prestaciones sociales (DONATI, 2013, p. 129).

En ciencias sociales han sido muchos los señalamientos de que la sociedad moderna fue evolucionando hacia una paulatina disolución de las relaciones sociales, después de una fase de edad de oro de la sociedad civil moderna y de la esfera pública burguesa, pero al hacer esto el riesgo fue de caer en dos errores. Primero, el dejarse tomar por fascinaciones nostálgicas hacia el pasado, atribuyendo más o menos implícitamente un halo de superioridad a estadios menos diferenciados de lo social, es decir a relaciones más densas de contenidos y compactas. A veces, bajo esta visión, se habla de “reconstruir el tejido social”, como si realmente fuera posible regresar a estadios anteriores, presuntamente míticos y armoniosos. Segundo, se ha tratado la relación social básicamente como ligamen, en lugar de verla también como innovación referencial y como efecto excedente. En estos aspectos de la diferenciación relacional se pueden buscar hoy en día las potencialidades más creativas y humanas de las relaciones sociales, incluyendo las posibilidades, muy debatidas, de una nueva sociedad civil (DONATI, 2013, p. 153).

Las patologías sociales llegan a manifestarse como ruptura, salida o distorsión de las relaciones, ya sea en la dirección del puro individualismo, ya sea en la de la emergencia de sistema sociales que no permiten la producción de sentido en las relaciones interhumanas. La tarea de la sociología relacional es mostrar y, de ser posible, contribuir con la modificación los contextos relacionales que formalizan, esclerotizan o constriñen las relaciones dentro de estructuras incapaces de corresponder a las exigencias vitales de los agentes sociales (DONATI, 2013, p. 155-156).

Tanto la teoría, particularmente sobre redes, como la investigación empírica pueden ayudar a comprender ciertas “patologías sociales”, que se dan por ejemplo cuando los sujetos están bloqueados enteramente dentro de ciertas redes sociales, así como los distanciamientos y gestiones de las redes pueden liberar a los sujetos humanos de sus propias tramas, sin con ello implicar su

destrucción o negación, lo cual sería imposible, y, más bien, potenciar caminos de distanciamiento, modificación, diferenciación y morfogénesis hacia la reincorporación de lo humano (DONATI, 2006b, p. 162). Lo no-humano en lo social sería como lo técnico-funcionalista, mecánico y a-valorativo, que no puede incluir o explicar lo no-funcional al sistema, lo no adaptado o adaptativo (la A del esquema AGIL).

Existen “males relacionales que crean desintegración social” y son engendrados, en su mayoría, “por compulsiones sistémicas hacia un subyacente crecimiento auto-destructivo que produce catástrofes (pobreza, adicción masiva a las drogas, guerras, migraciones masivas, etc.) a través de flujos de información respondientes a intereses económicos y políticos y, finalmente, a los imperativos adictivos del capital globalizado (DONATI, 2018, p. 449)”.

Por otro lado, retomando a Donati:

el orden relacional de la realidad social consiste en esto: son los sujetos (personas) que crean las relaciones sociales (interpersonales), pero las relaciones (estructurales) los anteceden y los siguen, son una realidad que los excede. La sociedad cambia porque está hecha de relaciones interpersonales y estructurales actuadas por los individuos. Su tejido es la relacionalidad. Sin los individuos las relaciones no existirían, pero las relaciones hacen existir un orden de realidad que no pertenece tan sólo a los individuos [...] Es la relación que me dice quién yo soy, no solo quien soy para el Otro con que estoy en relación, sino también para mí mismo (DONATI, 2013, p. 23).

Entonces, la sociedad es relación, no un contenedor de relación, sino relacionalidad social, y consiste de su propio tejido y sus propias dinámicas, de una realidad cultural, pero no reductible a la sola cultura, que se encuentra con otros ordenes de realidad, desde la biológica a la psíquica y la trascendente o religiosa (DONATI, 2013, p. 29). El enfoque relacional consiste en ver la sociedad bajo la perspectiva de la relacionalidad, o sea en focalizarse en la relación social y no en individuos o sistemas; el paradigma que se elige es aquel que observa la sociedad como red; la metodología se formula como análisis relacional; la

teoría que se produce consiste en comprender y explicar fenómenos sociales en cuanto generados por relaciones sociales y consistentes de relaciones sociales (DONATI, 2013, p. 30).

El tejido reticular de la sociedad, entendido como red de redes de relaciones, tiene naturaleza compleja, pero esta complejidad no es sinónimo de complicación o totalidad (según reminiscencias organicistas o funcionalistas) o de globalidad de la existencia humana, sino que la podemos conceptualizar como: (1) una realidad contingente, porque siempre puede ser o reconfigurarse de otra manera al tener potencialidad creciente o exceso de posibilidad; (2) virtual, en parte hecha de relaciones virtuales; (3) articulada en dimensiones diferenciadas, en cuanto se desarrolla mediante procesos continuos de diferenciación en su interior y entre su interior y el exterior, generando siempre nuevas distinciones y una realidad otra (DONATI, 2013, p. 39).

El tejido social se considera formado por redes de redes y de relaciones, y abierto a contingencias, o sea a la posibilidad abierta de ser de una u otra manera: “La trama de relaciones que hacen una relación está abierta al infinito (DONATI, 1991, p. 78)”, así como el entramado social, ya que su límite dependerá de un proceso cognitivo y de una elección metodológica sobre cómo deseamos abordar su comprensión.

Para Dilthey, citado en Donati, (1991, p. 398), “cada individuo es un punto en el que se intersectan redes de relaciones; estas relaciones pasan a través de los individuos, existen dentro de ellos, pero también van más allá de su vida y poseen una existencia independiente y un desarrollo suyo propio”. Por lo tanto, “el análisis de red conduce, cuando se generaliza, al llamado ‘enfoque de red’ que estudia la sociedad como una red de redes de relaciones (DONATI, 2006, p. 101)”. En el análisis de redes, ha habido un proceso de diversificación creciente entre aspectos estructurales, objetivos e impersonales, y aspectos culturales, subjetivos e intencionales, por lo que hace falta mayor integración entre ambas dimensiones (DI MAGGIO, 1992).

“En esta línea, el análisis histórico sociológico muestra cómo las identidades sociales se forman en una red y se desarrollan relacionándose entre sí (DONATI, 2006, p. 103)”, como sostiene también Tilly (1996), de modo que se

amplía el paradigma al incluir el tema de la formación de la identidad como “narración” dentro de una red social (SOMMERS, 1994). En este sentido, se mueven varios estudios de los movimientos sociales que van explicando cómo estos nacen y se regeneran a través de la activación de una “identidad reticular” (MELUCCI, 1984)⁸.

El análisis relacional muestra cómo se dan fenómenos sociales activando ciertas relaciones y no otras o, dicho de otra forma, indaga sobre “las relaciones existentes, y sobre las posibles, para mostrar por qué y cómo la realidad es así y no de otra manera”, sin pretensión de justificar lo existente sino de comprenderlo en los hechos, problematizando la realidad y considerando que “la relación entre problema y solución del problema es una clave de lectura, también hermenéutica, de las determinaciones que han llevado a ciertas soluciones en la realidad social, sobre el trasfondo de otras posibles soluciones no equivalentes” (DONATI, 2006, p. 150-151).

Frente a un posible colapso de la sociedad, o sea a una crisis de su integración tanto social como sistémica, partes significativas de la sociedad activan unos procesos morfogenéticos, nuevas prácticas, socialidades e incluso resistencias, que consisten en crear redes de relaciones en que el principio funcionalista es sustituido por otros principios. El dinero es sustituido por otros medios simbólicos generalizados de intercambio y comunicación, o bien por otros medios generalizados de relacionalidad social. La estructura de la matriz cultural cambia para reconocer y promover el valor de las relaciones sociales como criterio distintivo de la nueva molécula social que conforma un tejido reconfigurado, cuyos medios ya no poseen la primacía funcional: la nueva molécula se afirma en la medida en que la primacía de

8. Melucci (1989) ha caracterizado a los nuevos movimientos sociales, en el contexto de sociedades complejas, utilizando términos como “redes en movimiento”, “sistemas de acción”, “redes subterráneas”, en donde las redes de relaciones sociales, que en este artículo entendemos como “tejido social”, funcionan como laboratorios culturales, “en el sentido de que dentro de ellas los actores experimentan con nuevos códigos culturales, con nuevas formas de relación y con nuevas formas de percepción y de significación de la realidad” (amparán, 2000, p. 84).

la función adaptativa es sustituida por el criterio de valor de la relacionalidad social (DONATI, 2013, p. 131).

Así, por ejemplo, el concepto de resiliencia, dentro del arsenal ideológico del neoliberalismo catastrófico y darwinista actual y en el contexto de un tejido social inseguro por diseño (EVANS Y REID, 2016, p. 77), es promovido como necesidad de adaptarse individualmente a un riesgo considerado inevitable y sistémico, pero puede contrastarse por la recuperación de entramados relacionales con cargas axiológicas y normativas distintas, desligadas del puro valor económico y la lógica funcional.

A manera de conclusión

A partir del enfoque sociológico relacional, especialmente del trabajo de Pierpaolo Donati, de su paradigma epistemológico y de sus conceptos de “relación social” y “redes”, ha sido posible acercarse al uso que éste hace del término tejido social, que es principalmente de tipo metafórico o analógico, pero también adquiere mayor profundidad conceptual y teórica, al entenderse como una red de relaciones con características peculiares, especulares a o derivadas de aquellas que caracterizan la propia relación social. De hecho, la del tejido social, si bien está presente y es recurrente en los textos aquí considerados, no es la única metáfora evocada, ya que también se utilizan las analogías de la relación como “molécula” o “fibra” de lo social, o hasta como “ADN” de la sociedad, las cuales en realidad no pretenden plantear una correspondencia de las ciencias sociales con la química y la biología, sino simplemente potenciar la carga metafórica de la imagen generativa y reticular.

Lo que sugiere la visión teórica relacional es una conceptualización del tejido social como red o conjunto de relaciones sociales, tanto materiales como virtuales y epistemológicas, pues conocer es entrar en relación. Éstas son, asimismo, históricas y hermenéuticas, en cuanto surgen y evolucionan en un tiempo y espacio determinado y son hechas de interpretaciones y narrativas. La morfogénesis, la emergencia de nuevas relaciones en un contexto de contingencia, la diferenciación y el cambio social que de ellas se deriva reconfiguran continuamente el tejido social.

Distintos tejidos de la sociedad pueden intersecarse y superponerse a la vez, pues un nodo o un hilo pueden ser parte de diferentes tejidos concretos, pero también de distintos niveles discursivos o de análisis, dentro de estructuras sociales que influyen o limitan, sin predeterminedarlos, los tipos y modos de las relaciones sociales, y que van construyendo su trama (en el sentido de textura-estructura), la cual es en parte estable y en parte cambiante con el paso del tiempo, por lo que también es histórica y culturalmente situada.

Estas relaciones, potencialmente infinitas en su despliegue espacio temporal y sus conexiones, irregulares y reticulares en sus representaciones, pueden ser físicas, virtuales, teórico-epistemológicas, interhumanas y no-humanas, según términos de Donati, quien considera que también la naturaleza puede recaer dentro de la esfera de lo social no-humano, ya que integra relaciones, físicas o conceptuales, con lo humano.

Asimismo, conforman redes de relaciones y de relaciones de relaciones con niveles crecientes de complejidad. La intersección y superposición de relaciones sociales y tejidos (redes de ellas) implica finalmente niveles o estratos de realidad que son espaciales, temporales, mentales/conceptuales y epistemológicos distintos, irregulares, cambiantes, y potencial e indefinidamente extendidos. Trabajar o concientizarse sobre un punto de observación y una investigación acerca del tejido o los tejidos sociales posibles, ya sea teórica o prácticamente, significaría en algún momento establecer un alcance o recorte espacio-temporal, de escala física y de nivel/estrato de discurso, o bien de tipo conceptual, dentro de una trama o red de relaciones intrincadas que se entrelazan y (re) configuran un contexto dado.

El tejido social se entiende entonces como realidad emergente formada por conjuntos de relaciones sociales, ubicadas en distintas dimensiones o niveles, sujetas a contingencia y a despliegues potencialmente sin límites, siendo estos establecidos por la misma dinámica, los planteamientos y las decisiones metodológicas de la investigación y/o del proyecto de intervención o acción social relacionado. Finalmente, esto se da dentro de estructuras sociales y contextos socioculturales preexistentes y cambiantes que influyen o limitan, sin predeterminedarlos, los tipos y modos de las relaciones sociales concretas, las

agencias, las contingencias y su evolución en el espacio y en el tiempo, siendo a su vez influenciados por ellos.

Más allá de las aportaciones señaladas, cabe señalar al menos tres temáticas relevantes desde el contexto de América Latina que el enfoque relacional deja de lado: su concepción se queda corta al tratar de incluir, sin lograrlo, la naturaleza y la esfera del pensamiento y de lo espiritual a la noción de lo social mediante la idea de relaciones interhumanas que, desde el Sur global, no alcanzan a dar cuenta de pluriversos, ecologías de saberes y cosmovisiones distintas de las eurocéntricas; además, se queda corto en tratar las problemáticas del conflicto y de las violencias, incluyendo las estructurales, que no son incorporadas explícita y debidamente en su elaboración; por último, resulta marginal su consideración de las articulaciones entre dinámicas de poder, poderes difusos y asimetrías en los poderes-saberes, así como las consecuentes resistencias que permean, como elementos constitutivos, todas las relaciones sociales y que inevitablemente determinan la conformación de los tejidos sociales. En este sentido, señalo líneas abiertas para la reflexión y la investigación.

Referencias

AMPARÁN, A. C. Melucci: la teoría de la acción colectiva. **Argumentos**, n. 27, 2000. p. 79-92

Archer, M. **Realist Social Theory: The Morphogenetic Approach**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Atilano, J. Comparación de dos comunidades que enfrentan la violencia en Michoacán, en Hernández-Baqueiro, A. y Suárez-gonzález, A. (coords.), **Perspectivas éticas de la seguridad ciudadana en Chile y México**. Toluca: UAEM-Univ. Alberto Hurtado, 2015. p. 403-422

AUGÉ, M. Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité. París: Seuil, 1992.

Bagaoui, R. Une paradigme systématique relationnel est-il possible? Proposition d'une typologie relationnelle. **Nouvelle perspectives en sciences sociales: revue internationale de systématique complexe et d'études relationnelles**, 3 (1), 2007. p. 151-175

Beristain, C. Reconstruir el tejido social. Un enfoque crítico de la ayuda humanitaria. Barcelona: Icaria-Antrazyt, 1999.

BRÍGIDO, A. Una teoría sociológica para analizar los sistemas educacionales: el enfoque morfogenético de Margaret S. Archer. **Cuadernos de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades – Universidad Nacional de Juju**, n. 51, 2017. p. 85-97

Canal, M.; Navarro, L.; Camargo, J. Comunicación, tejido social y trauma cultural: El caso de la población desplazada de Nueva Venecia en el departamento del Magdalena, Colombia, **Verbum**, 10 (10), 2015. p. 25-47

Cascante, K.; Rodríguez, E. **El impacto de la crisis sobre el tejido social solidario de España**: efectos y reacción de las ONGD frente a la crisis. Documento de trabajo 188/2014, Madrid: Fundipax, 2014.

Di Maggio, P. Nadel's Paradox Revisited: Relational and Cultural Aspects of Organizational Structure. In: NOHRIA, N.; ECCLES, R. O. (eds.). **Networks and organizations**: Structure, Form, and Action. Boston: Harvard Business School Press, 1992. p. 118-142

Donati, P. **Introduzione alla sociologia relazionale**. Milán: Franco Angeli, 1983.

_____. **Teoria relazionale della società**: i concetti di base. Milán: Franco Angeli, 7a ed, 2009 [1991].

_____. **La cittadinanza societaria**. Roma-Bari: Laterza, 1995.

_____. **Lezioni di sociologia**. Le categorie fondamentali per la comprensione della società. Padua: Cedam, 1998a.

_____. **Le reti come metafora dell'appartenenza**. Analisi strutturale e paradigma di rete. Milán: Franco Angeli, 1998b.

_____. **Introduzione alla sociologia relazionale**. Milán: Franco Angeli, 2002.

_____. **Repensar la sociedad**. El enfoque relacional. Madrid: Ed. Internacionales Universitarias, 2006.

_____. **Relational Sociology**. A New Paradigm for the Social Sciences, Londres y Nueva York: Routledge, 2011.

- _____. **Sociologia della relazione**. Bolonia: il Mulino, 2013.
- _____. **L'enigma della relazione**. Milán-Udine, Mimesis, 2015.
- _____. An Original Relational Sociology Grounded in Critical Realism (cap. 22) [Una sociología relacional original fundada en el realismo crítico]. In: DÉPELLEAU, F. (ed.). **The Palgrave Handbook of Relational Sociology**. Suiza: Palgrave-MacMillan, 2018. p. 431-456
- Elias, N. **Coinvolgimento e distacco**. Saggi di sociologia della conoscenza. Bolonia: il Mulino, 1988.
- Emirbayer, M. Manifesto for a Relational Sociology. **American Journal of Sociology**, 102 (2), 1997. p. 281-317
- Esteva, G. Regenerar el tejido social de la esperanza. **Polis**, n. 33, 2012. p. 1-18
- Evans, B.; Reid, J. **Una vida en resiliencia**. El arte de vivir en peligro. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- García Ruíz, P. Presentación. In: DONATI, P. **Repensar la sociedad**. El enfoque relacional. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2006. p. 9-47
- GEERTZ, C. La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa, 1973.
- Gómez, M. H. La relación social como categoría de las ciencias sociales. *Reis*, 90, 2000. p. 37-77
- GONZÁLEZ, L. E. El tejido social mexicano. Cronopio. *Periodismo Cultural*, 15/09/2016. Disponible en: <<https://www.cronopio.mx/creacionliteraria/el-tejido-social-mexicano/>>. Consultado: 1/11/2020.
- Gottman, J. M. Temporal Form: Toward a New Language for Describing Relationships. **Journal of Marriage and the Family**, 44, 4, 1982. p. 943-962
- Gutiérrez, R. **Horizontes comunitario-populares**. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.
- Guzmán, J. T. **Reconstrucción del tejido social: una apuesta por la paz**. 2016 [online]. Disponible en: <<https://www2.iberopuebla.mx/micrositios/cu2016/docs/reconstruccion.pdf>>. Consultado: 1/11/2020.

Isaac, J. C. Realism and Reality: Some Realistic Considerations. **Journal for the Theory of Social Behavior**, v. 20, n. 1, 1990. p. 1-32

Melucci, A. **Altri codici**. Aree di movimento nella metropoli. Bologna: il Mulino, 1984.

MELUCCI, A. **Nomads of the Present**. Londres: Hutchinson, Filadelfia: Temple Univ. Press, 1989.

Perea Restrepo, C. El frío del miedo: Violencia y cultura en México. **Revista CIDOB d'Afers Internacionals**, n. 81, 2008. p. 17-43

Pieper, J. La verità delle cose. **Studi Cattolici**, n. 250, 1981. p. 755-761

PNUD (Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo). **Glosario conceptual básico**. 2006 [online]. Disponible en: <<http://www.undp.un.hn/PDF/informes/2006/glosario.pdf>>. Consultado: 1/11/2020.

_____. **Informe regional de desarrollo humano 2013-2014**. Seguridad ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina. Nueva York: PNUD-ONU, 2013.

Romero, Y. Tramas y urdimbres sociales en la ciudad. *Universitas Humanística*, Bogotá, n. 61, enero-junio 2006. p. 217-228

ROS, J. **All'inizio è la relazione**. El paradigma relacional de Pierpaolo Donati (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2014.

Siino, A. R. **Mafie, capitale sociale e sistemi relazionali**. Analisi del tessuto sociale della provincia di Forlì-Cesena. Tesis de grado, Dottorato di ricerca in sociologia e ricerca sociale. Bologna: Università di Bologna, 2018.

Sommers, M. R. The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach. **Theory and Society**, v. 23, n. 5, 1994. p. 605-649

SSP (Secretaría de Seguridad Pública). **El tejido social y su fortalecimiento. México: Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana**, 2011.

Tam, T. Demarcating the Boundaries Between Self and the Social: The Anatomy of Centrality in Social networks. **Social Networks**, 11, 4, 1989. p. 387-401

Télez Murcia, E. I. El sentido del Tejido Social en la construcción de comunidad. *Polisemia*, n. 10, jul-dic 2010. p. 9 -23

Terenzi, P. Relación social y realismo crítico en la obra de Pierpaolo Donati, **RES**, n. 10, 2008. p. 39-52

TILLY, C. The Organization of Political Identities. In: MONGIARDINI, C. (ed.). **Le trasformazioni del politico**. Roma: Bulzoni, 1996.

Tönnies, F. **Comunidad y Sociedad**. Buenos Aires: Losada, 1947.

Recibido: 22/11/2020

Aceito: 30/03/2021

O saldo da pandemia: perspectivas de mudança para os museus de arte

The pandemic's balance: perspectives of change for art museums

Glauca Villas Bôas¹

1. Professora titular da UFRJ e pesquisadora do CNPQ. Concluiu seu doutorado em sociologia na Universidade de São Paulo e atua no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia como docente e pesquisadora. Tem artigos e livros publicados nas áreas de Teoria Sociológica e Sociologia da Cultura e da Arte. Orcid: 000-0001-5357-740X. glauciavboas@gmail.com

Resumo: O artigo trata de efeitos possíveis da pandemia de Covid-19 sobre os museus de arte. Argumento não ser possível fazer um prognóstico adequado sobre o futuro dos museus em contexto pós-pandêmico, devido à profunda diferenciação existente entre eles, principalmente, no que respeita aos recursos financeiros que possuem. Apesar da dificuldade, com base na correspondência eletrônica que recebi de jornais e museus de arte, suponho que a visibilidade virtual dos museus de arte em *sites* ou plataformas é, possivelmente, um dos principais efeitos da pandemia da Covid-19 sobre os museus de arte. Esse tipo de visibilidade, certamente, não substitui a visita presencial às exposições nem o suporte financeiro devido ao pagamento das visitas. Mas poderá se tornar um critério para a avaliação da comunicação dos museus com seus públicos. Além disso, destaco a venda de obras de coleções de museus de arte norteamericanos como uma das consequências inquietantes da pandemia.

Palavras-chave: Museus de arte; Pandemia; Mudanças; Visibilidade virtual.

Abstract: This article addresses possible effects of Covid-19 pandemic on art museums. I argue that it is not possible to make a proper prognostic of art museum's future in a post-pandemic context, since there is a deep differentiation between those institutions, mainly concerning the financial resources they have. In spite of this difficulty, I suppose, based on the electronic mail I received from art newspapers and art museums, during the pandemic, that the virtual visibility of art museums on sites and platforms may be one of the main effects of Covid-19 pandemic. Of course this sort of visibility does not replace the experience of presential visit to exhibitions neither the financial support due to the payment of museum visits. But it may turn out to be one criteria for the evaluation of art museums communication with their publics. Moreover, I point out the selling of pieces of north-american art museum's collections as an example of disturbing pandemic effects on art museums.

Keywords: Art museums; Pandemic; Changes; Virtual visibility.

Introdução

Qualquer leitor atento aos anúncios feitos por museus brasileiros e estrangeiros em seus *sites*, durante a pandemia da Covid-19, deverá ter notado a rapidez com que algumas daquelas instituições responderam ao desafio de ter suas portas fechadas. De modo nunca previsto antes, grandes e pequenos museus, cuja função atende a um dos requisitos únicos da arte – ser exibida ao público –, se viram destituídos de seu ritual mais relevante. O que é a arte sem a presença do público? Como bem se sabe, a ausência do público incide em questões financeiras cruciais para os museus públicos, cujos recursos variam muitas vezes de acordo com o número de seus visitantes, tanto quanto prejudicam os que são sustentados por fundações ou empresas privadas ou os museus que recebem recursos públicos e privados. A questão é de tal monta, que os museus foram das primeiras instituições franqueadas ao público na França, Alemanha e Itália, quando os respectivos governos anunciaram as medidas para o fim gradual do isolamento social devido à pandemia.

Relembro, neste texto, algumas notícias a que tive acesso durante os meses de março a outubro de 2020, vividos entre isolamento e reinício gradual do

contato social mediante medidas de segurança. Com base nas informações veiculadas por *sites* de museus e jornais, especialmente os eletrônicos Prêmio Pipa do Rio de Janeiro e o boletim informativo *Art Market Eye*, divulgado pelo *The Art Newspaper*, de Nova York, mediante correio eletrônico¹, argumento que parte substantiva da arte visual, diferentemente da música e da literatura, está assentada em um sistema poderoso, que inclui grandes empresas, Estados, colecionadores (alguns deles multimilionários), galerias, leiloeiros, mercado de arte e um enorme conjunto de especialistas, historiadores da arte, curadores e outros tantos profissionais. Tal sistema se mostrou agressivo para manter em funcionamento a comunicação com seu público virtual diante das inesperadas medidas de isolamento social provocadas pela pandemia. Essa fatia rica do mundo da arte, contudo, contrasta de modo flagrante com outra, que inclui centros culturais e museus, e cujo funcionamento depende dos recursos de estados da federação, prefeituras ou do governo federal, como ocorre em diversas localidades no Brasil. Sem falar de museus como o Museu da Maré e o Museu da Remoção, localizados na cidade do Rio de Janeiro.

Para que se possam considerar os desafios dos museus diante das consequências da pandemia, é preciso relembrar as transformações pelas quais eles passaram nas últimas quatro décadas, sob pena de não se levar em conta conquistas importantes, que, no atual contexto, correm o risco de ser desmanteladas. Houve um aumento notável de museus em diversos países nas últimas décadas. Estima-se que 80% dessas instituições surgiram nas últimas quatro décadas do século xx, ocorrendo o maior aumento nos anos 1980 (SANTOS, 2004). Dados do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, 2011), divulgados no livro “Museus em números”, publicado em 2011, apontam o crescimento dessas instituições no Brasil, alcançando naquela data o total de 3.000 museus no país.² Não se trata, entretanto, de mero crescimento quantitativo. No artigo “Museus

1. Vale chamar a atenção para o fato de que as informações recebidas de museus ou jornais são endereçadas apenas àqueles que, por um motivo ou outro, acataram recebê-las por correio eletrônico.

2. Na página www.museus.br, 2020, o número de museus no país seria bem mais alto, chegando a 3.800. Não pude, entretanto, verificar a veracidade desse número, que aponta crescimento de cerca de 27% para período de nove anos.

brasileiros e política cultural”, Myrian Sepúlveda dos Santos (2004) analisa os motivos dessa expansão, referindo-se à célebre mesa-redonda realizada em Santiago do Chile, em 1972, promovida pela Unesco e pelo *International Council of Museums* (Icom) como um divisor de águas entre uma museologia tradicional voltada para a preservação de coleções e uma nova museologia que considera os museus importante fator de desenvolvimento social. A partir daquele encontro, diz a autora, “as novas práticas desenvolvidas nos museus priorizam o respeito à diversidade cultural, a integração dos museus às diversas realidades locais e a defesa do patrimônio de minorias étnicas e povos carentes” (SANTOS, 2004, p. 58).

O *boom* da preservação da memória em museus vincula-se, ainda, à grande virada da modernidade para a pós-modernidade, segundo Andreas Huyssen (1996, p. 222-255). Na modernidade, o tempo futuro associava-se à mudança, ao novo, ao diferente, ao “outro” nunca visto. O futuro era uma espécie de garantia das esperanças de indivíduos e coletividades. Nas últimas décadas do século xx, entretanto, a conduta e a expectativa orientadas para o futuro como portador do novo, da mudança e do progresso foram objeto de dura crítica. O fracasso das utopias, a recusa de uma narrativa histórica linear e homogeneizante, as consequências devastadoras do progresso técnico cederam lugar a uma nova visão de temporalidade que, ao sublinhar a contingência, o efêmero e passageiro, prioriza a memória, o guardar diferentes fragmentos do tempo passado. A crítica à modernidade, cada vez mais vigorosa e visível, acabou de vez com a concepção de museu enquanto um amontoado de coisas velhas, um local conservador e elitista. Embora acentue a abertura dos museus em tempos de pós-modernidade, Huyssen não deixa de manifestar seu desaproço pela espetacularização, comercialização e consumo massivo da arte que conformam o perfil atual de grandes museus³.

3. Acrescente-se aos motivos apontados para o crescimento dos museus e diversificação de seus acervos, o notável aumento da produção de arte na sociedade contemporânea. Tal aumento se deve, em grande parte, à quebra das fronteiras entre o que é e não é arte, que vem gerando um processo social complexo, definido por Roberta Shapiro (2007) como artificação. A transformação da não arte em arte, em última análise, engendra uma demanda pelo abrigo e manutenção de novos objetos

Retomemos, porém, o tema deste artigo. Com a leitura do noticiário a que tive acesso durante seis meses da pandemia, pude verificar, mais uma vez, ser impossível generalizar os prognósticos sobre o funcionamento dos museus no futuro pós-pandêmico. Se as instituições museológicas já eram desiguais com respeito aos recursos que permitiam seu funcionamento regular, às origens de seus acervos, a seus regulamentos próprios e seus objetivos a curto e médio prazos, em futuro pós-pandêmico, tais desigualdades poderão se tornar mais agudas e ocasionar até mesmo o fechamento de instituições. Enquanto a cidade de Wuhan, centro da epidemia na China, reabre um majestoso museu de arte contemporânea em seus arredores, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO) vê seus funcionários sendo demitidos. Que sina tem o CMAHO, cuja história singular está pautada por momentos de grande dinamismo e outros de portas fechadas⁴! O contraste exagerado desse exemplo serve apenas ao propósito de deixar clara a diferenciação entre os museus. Não se pode usar uma medida equivalente para todos eles, localizados no Brasil ou fora do país, sob pena de encobrir sua história e condições de funcionamento, sem as quais não é possível avaliar sua capacidade de enfrentamento das adversidades oriundas da pandemia.

O problema das condições diferenciadas de enfrentamento das mudanças anunciadas para um futuro pós-pandêmico não é, entretanto, único. Numa perspectiva sociológica, que preza as relações e interações sociais, há que indagar sobre o público que tem acesso aos *sites* dos museus. Essa é uma questão pungente que varia de país para país, cidade para cidade, entre pequenas e grandes localidades, classes e camadas sociais, gêneros, raças, graus de escolaridade e níveis de renda. Estamos vendo o quanto o acesso diferenciado aos

e processos artísticos em museus.

4. O CMAHO foi criado, em 1996, mediante convênio entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e o Projeto Hélio Oiticica, visando abrigar o acervo do artista e programar exposições de sua obra. Em 2009, rompeu-se o acordo entre a Prefeitura, sendo retiradas suas obras do CMAHO. A partir de 2012, as diretoras Luciana Adão e, em seguida, Izabela Pucu lograram reerguer o centro voltado para a arte contemporânea. Mais recentemente, entretanto, a prefeitura vem retirando os recursos do CMAHO, causando danos inestimáveis a seu funcionamento.

sites e plataformas afeta e provoca, de modo absurdo, mais desigualdades no sistema educacional brasileiro. Penso nas visitas programadas para crianças e adolescentes aos museus, bruscamente interrompidas devido ao fechamento das escolas e dos museus. Os problemas do sistema educacional, contudo, têm merecido, ao menos, algum debate na esfera pública, o que não ocorre com o sistema cultural, no qual impera o silêncio. Como os museus vêm tratando da comunicação com o público de seus setores voltados para a educação e formação do público jovem? Em que medida, penso ainda, as escolas aqui e acolá que estão mantendo um sistema de aulas virtuais têm contato com os museus (e os museus com elas) para programar as visitas guiadas virtualmente? Recentemente, verifiquei, na cidade do Rio de Janeiro, que professores do ensino médio não tinham conhecimento das visitas virtuais. E, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-Rio, e o Centro Cultural Banco do Brasil reabriram suas portas, obedecendo às medidas de segurança sanitária, poucos tiveram conhecimento desse fato.

Por sua vez, o noticiário da mídia televisiva, escrita e radiofônica não contribuiu para informar o público. O mundo da cultura, incluindo os museus de arte, apareceu para o público brasileiro com destaque apenas nas trocas de servidor/servidora para a pasta da Secretaria Especial da Cultura com o objetivo de denunciar sua falta de preparo para ocupar o cargo e os cortes nos recursos financeiros. Nas reportagens a que pude assistir, ler ou ouvir, a cultura foi reduzida às precárias condições de vida de artistas, geralmente apontadas por artistas mais conhecidos nos meios midiáticos. Fechamento de teatros por falta de verbas, financiamento escasso para a produção cinematográfica, homenagem a artistas mortos durante a pandemia, celebração de aniversários de artistas famosos tiveram preponderância em alguns momentos do contexto pandêmico. Tanto o PIPA quanto o *Art Market Eye* anunciaram editais e fizeram campanhas para venda de obras *online*, além de divulgar notícias sobre artistas, exposições e mercado de arte. Não vi reportagens nem debates sobre a situação dos museus em canais televisivos voltados para a cultura.

Com base nessas observações precárias e provisórias, arrisco apresentar, a seguir, algumas questões que, eventualmente, poderão ser colocadas em foco

em uma discussão a respeito dos efeitos da pandemia no funcionamento de museus e centros de arte, de modo a contribuir para uma ponderação sobre o futuro dessas instituições.

1. Visibilidade e invisibilidade dos museus de arte no mundo virtual

A primeira questão diz respeito à visibilidade e invisibilidade dos museus e centros de arte que, durante a pandemia, passam a depender de sua capacidade de ter um *site* informativo e atualizado sobre suas atividades. Para tanto, os museus necessitam tanto de recursos financeiros como de pessoal adequado para atualização permanente das informações. Quem percorre na *internet* os *sites* de diferentes museus percebe de imediato as possibilidades que eles oferecem de se comunicar virtualmente com seu público, mantendo-o informado e atraindo sua atenção e interesse. Não bastam, porém, a criação e a manutenção de um *site*; é preciso responder com agilidade aos contatos virtuais do público com a instituição. Isto pode parecer um detalhe sem importância, mas de fato não é. Além dos meios variados de acesso a informações sobre um museu (por *e-mail* ou no próprio *site* etc.), a resposta rápida e precisa evidencia a eficiência dos serviços prestados pela instituição, estabelece interação e evita a desistência da procura pelas informações sobre o museu.

A Primavera dos Museus, evento programado anualmente pelo IBRAM, teve como tema central de sua 14ª edição, em setembro de 2020, “Mundo digital: museus em transformação. A escolha evidencia o quanto a comunicação virtual dos museus com seu público, que vinha aos poucos sendo implementada, fez-se de tal modo urgente com a pandemia, a ponto de se tornar condição sem a qual as medidas e iniciativas tomadas por museus – vinculados a prefeituras, governos estaduais, governo federal, empresas privadas ou, ainda, os que angariam recursos públicos e privados – não alcançam visibilidade. Essa condição exige, antes de mais nada, o conhecimento técnico de ferramentas digitais para a divulgação, por exemplo, de acervos museológicos ou para visitas virtuais aos museus como ação educativa, diferentes das visitas virtuais a exposições para o público em geral. O IBRAM, criado em 2009, remodelou recentemente seu

site visando torná-lo acessível na tela de celulares. Os exemplos poderiam se multiplicar. O que importa aqui, contudo, é enfatizar a necessidade premente de equipar as instituições museológicas com meios técnicos e pessoal qualificado para o manuseio e manutenção das ferramentas digitais.

Embora os museus vinculados ao IBRAM abriguem acervos diferenciados, voltados ora para a cultura, ora para a ciência, e não apenas para os museus de arte, que constituem o foco deste ensaio, vale à pena observar que, nas recomendações sobre as medidas de segurança interna dos museus para evitar o contágio da Covid-19, o Instituto ressalta tanto a necessidade de engajamento digital como a indispensável ampliação do conteúdo *online* daquelas instituições:

Os museus, espaços de reflexão e apropriação de memória, de bens culturais, que nos fazem olhar para a realidade e para nós mesmos, estão se reinventando. Formas criativas de comunicação foram encontradas, seja através do engajamento digital e da ampliação de conteúdo online, como também da atuação mais próxima junto à sua comunidade, inclusive com apoio a ações sociais e de preservação da vida humana nesta grave emergência sanitária. Ou seja, apesar de seus espaços físicos estarem fechados, os museus estão estreitando ainda mais a comunicação com seus públicos de formas diversas, mantendo suas atividades e preservando seus laços com a comunidade e colaborando para a discussão desse momento complexo, de enfrentamento de novos desafios e formas de viver. Os museus, assim, continuam vivos e fundamentais para a sociedade (Recomendações..., s.d.).

Nas orientações do IBRAM, observam-se os dois pontos importantes para uma discussão sobre os museus na atualidade: o uso de ferramentas digitais pelos museus e a diversidade das informações e programação de seus *sites*. Uma leitura mais atenta do pequeno texto acima aponta, porém, uma característica das mensagens enviadas por museus e inúmeras outras instituições. Destaco o termo “conteúdo” que aparece a torto e a direito em conversas e mensagens virtuais, denominando de forma genérica aquilo que, no caso dos museus, eles

podem comunicar ou oferecer a seu público. O “conteúdo” de fato se distingue do sistema digital, mas sua publicação virtual será mais ou menos limitada, bem ou mal formatada de acordo com as ferramentas digitais utilizadas, cujo valor no mercado tem custo variado. Vejamos o exemplo da propaganda abaixo:

O que é CMS?

CMS é uma sigla em inglês que significa **Content Management System** ou **Sistema de Gestão de Conteúdo**. Ou seja, é um sistema online que permite a publicação e o gerenciamento do conteúdo de sites. No entanto, essa é uma definição simplificada. Isso porque a maior parte das plataformas de CMS faz muito mais do que isso.

Através dessas plataformas, você consegue criar um site, um blog ou uma loja virtual sem grandes complicações. Além disso, a grande maioria delas possui ferramentas que auxiliam na criação do design e de outras customizações.

Antigamente, para que uma empresa pudesse manter um site mais profissional no ar era um suplício que exigia conhecimentos de HTML. Hoje em dia, com o CMS, você **não precisa se preocupar com detalhes técnicos, somente com o conteúdo** (O que é CMS?, s.d.).

Essa digressão apenas acentua a necessidade de refletir sobre os limites da categoria “conteúdo”, tão naturalizada nos meios institucionais e digitais, que pouco se pensa no seu vínculo com os meios técnicos que efetivamente dão “forma” aos “conteúdos” programados. Quando se pondera sobre a visibilidade dos museus de arte no mundo virtual, que, aparentemente, se tornará cada vez mais um critério de avaliação de suas diferenças relativamente à interação com o público, vale a pena levar em conta tanto os detalhes técnicos quanto os simbólicos da comunicação.

Finalmente, cabe lembrar, embora não seja esse o cerne das questões expostas, neste artigo, que o empenho pela maior visibilidade dos museus de arte em futuro pós-pandêmico deverá incluir a melhoria das condições dos que neles trabalham, visando acabar com a precarização e os baixos salários

e instituir políticas de ação afirmativa. Pesquisa recente mostra de 50% dos trabalhadores no campo da arte não têm contrato de trabalho.⁵ Além disso, as demissões recentes nos museus, durante a pandemia, atingiram em maior escala justamente os setores educativos e os que trabalham com o público.

2. Diversidade da programação *online* dos museus de arte

A segunda questão relevante para pensar as mudanças que afetam os museus em contexto pós-pandêmico se refere, pois, à variedade da programação que pode ser disponibilizada *online*, tal como visitas guiadas, programação de filmes ou aulas de desenho para o público infantil, debates, textos sobre o acervo etc. Que instituições dispõem de condições materiais e de pessoal para oferecer visitas virtuais, por exemplo? O CCBB disponibilizou a visita *online* da exposição Ivan Serpa: “A expressão do concreto”⁶, que sofreria, logo no início da pandemia, inestimável descontinuidade caso não fosse tomada a decisão de colocá-la *online*. Essa foi a primeira visita *online* que fiz a uma exposição de arte. A apresentação das pinturas, desenhos e objetos de autoria de Serpa, com narração de um de seus curadores, permitiu-me apreciar a obra do autor e aprender sobre sua trajetória.

Com o intuito de observar as possibilidades de ampliação da programação *online* dos museus de arte, evoco o exemplo do Museu de Belas Artes de Houston, no Texas. Criado em 1917 para levar a arte *into the everyday life* dos cidadãos da cidade texana, o museu cresceu de tal maneira ao longo de um século, que hoje tem sob sua guarda e administração mais de 64.000 obras, conjunto que engloba, segundo o *site* da instituição, renascimento italiano, impressionismo francês, artes decorativas americanas e europeias, arte africana e pré-colombiana, arte americana, pintura e escultura norte-americanas

5. A esse respeito ver a pesquisa da revista *Select* (s.d.) e o artigo de Luciana Ribeiro e Rafael Domingo Oliveira (2020) intitulado “A crise e a desigualdade nas artes: um diálogo sobre cotas”.

6. Hélio Dias Ferreira e Marcus de Lontra Costa foram os curadores da exposição. Hélio M. Dias Ferreira (2004), um estudioso da obra de Ivan Serpa, fez a apresentação da exposição *online*, percorrendo todas as salas. Tal modalidade de visita virtual me pareceu bem mais eficiente do que aquelas em que o espectador fica “sozinho”, manuseando com setas a sua visita a uma exposição.

e europeias que surgiram depois de 1945, arte afro-americana, pintura texana, além de coleções emergentes que contêm arte latino-americana moderna e contemporânea⁷ e arte asiática.

Atualmente o museu conta com dois prédios para suas exposições, o Caroline Wiess Law e o Audrey Jones Beck; duas casas para as coleções de arte decorativas; uma escola de arte; um jardim com esculturas; galpões e prédios para a reserva técnica, conservação e arquivos; e um prédio para sua administração. Saliente-se, no conjunto dessas edificações, a ampliação, projetada por Mies van der Rohe, ao prédio Caroline Wiess Law em 1953, que contrasta com a edificação neoclássica projetada em 1924. Calcula-se que mais de um milhão de pessoas se beneficiam das exposições e programas do museu anualmente. Trata-se de uma instituição sólida, ativa há mais de um século na região norte-americana enriquecida com os dividendos do petróleo. Seu acervo abarca atualmente período de mais de 6.000 anos.

O *Museum of Fine Arts*, localizado na cidade norte-americana de Houston, fechou suas portas em 16 de março de 2020, tendo seu diretor, Gary Tinterow, declarando em entrevista de 23 de maio o valor das perdas financeiras sofridas, a manutenção dos 600 empregados permanentes, a quebra do contrato com empresas que prestavam serviço ao museu, indenizando, porém, seus empregados e pagando-lhes seguro de saúde durante alguns meses, além de outras medidas para a instalação do MFAH at *Home Virtual Experience*. Durante o período de portas fechadas até à abertura, com medidas de segurança, o museu enviou por correio eletrônico, quinzenalmente, uma programação diversificada incluindo atividades para adultos, crianças e famílias.

Enumero a seguir os tipos de programas que o museu ofereceu *online* para o público: 1) conversas virtuais com artistas que falavam a respeito de sua carreira e do foco de sua obra; 2) passeios *online* pelos jardins do museu; 3) visita *online* a diversas exposições; 4) filmes, em geral com temática relacionada a exposições abertas no mesmo período; 5) programas de atividade de desenho para crianças/ou famílias; 6) programa de atividades de desenho para

7. A Coleção Adolpho Leiner de arte concreta brasileira foi vendida para o museu de Houston e lá encontra-se abrigada desde 2007.

adultos; 7) atividades voltadas para o bem-estar, como *workshops* de dança; 8) celebração de datas importantes, como o dia do trabalho e a data da emenda constitucional que permitiu o voto das mulheres. Dessa oferta de programação promovida pelo museu, destaco a exposição *Stronger than Covid-19*, que resultou de um convênio do museu com escolas secundárias da cidade, cujo objetivo era a curadoria e montagem de uma exposição virtual de trabalhos de alunos e alunas do último ano escolar. Os jovens contribuíram representando em trabalhos artísticos sua experiência na escola durante a pandemia até a data de sua formatura.

Nem é preciso dizer que o MFAH não constitui parâmetro a partir do qual se possam avaliar comparativamente as condições diversas dos museus com o intuito de pensar o que acontecerá com essas instituições em futuro pós-pandêmico. Independentemente, porém, dos recursos milionários que o museu texano recebe de doações e mesmo de instituições do governo norte-americano, quero chamar a atenção, por meio de seu exemplo, para as possibilidades de uma oferta variada de programas *online* para o público. Acredito que o oferecimento de uma programação diversificada não depende exclusivamente de recursos financeiros, mas, também, de um projeto criativo, modesto ou suntuoso, elaborado pela instituição, visando a um vínculo efetivo com seu público.

Vejamos a programação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante a pandemia. A fundação do MAM ocorreu em 1948, no contexto do pós-guerra, quando surgiram no Brasil os primeiros grandes espaços expositivos, construídos com arrojados projetos arquitetônicos. Diferentemente do MFAH, o MAM-Rio não recebeu doações bilionárias para “civilizar” os cidadãos e fazer a memória de seus benfeitores (DUNCAN, 1995), mas se ergueu para realizar um arrojado projeto de implantar a modernidade no campo das artes (SANT’ANNA, 2011).

Depois de sua fundação, o museu ocupou o último andar do recém-inaugurado prédio do Banco Boavista, um dos primeiros projetos de Oscar Niemeyer, situado na Praça Pio XI. Mudou-se em 1952 para o edifício do Ministério da Educação e Cultura, abrigando-se em outro “templo” moderno do Centro da cidade. Em dezembro de 1952, a Câmara dos Vereadores aprovou

proposta de doação de terreno de 40 mil metros quadrados para a instituição, à beira da Baía de Guanabara. A transferência para a sede própria se deu, contudo, em 1958, quando foi inaugurado seu Bloco Escola. O Bloco de Exposições (prédio principal) foi inaugurado em 1963. Em 2006 foi concluída a obra do teatro. Os prédios do museu, ladeados pelos jardins projetados por Burle Marx, ocupam um lugar privilegiado do qual se podem ver o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Marina da Glória e a igreja do Outeiro da Glória. Atravessando uma passarela de pedestres, o visitante entra no Centro histórico da cidade. O projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi executado por sua esposa, a engenheira Carmem Portinho. Na época, a diretora do MAM, Guiomar Moniz Sodré levou à frente com sucesso o acalentado projeto de erguer um museu moderno e dar-lhe uma sede adequada. Nenhuma dessas duas mulheres, entretanto, é mencionada no *site* do MAM.

O MAM se apresenta como um museu voltado às vanguardas e à experimentação nas artes, cinema e cultura. Seu acervo de cerca de 15 mil obras forma uma das mais importantes coleções de arte moderna e contemporânea da América Latina. O museu realizou inúmeras exposições que marcam até hoje as expressões e linguagens das artes visuais e abrigou múltiplos movimentos artísticos brasileiros [...] O MAM-Rio é uma instituição cultural constituída como uma sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos, apoiada por pessoas físicas e por empresas, que tem atualmente a Petrobras, o Itaú e a Ternium como mantenedores por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, e o Grupo PetraGold como patrocinador. (MAM, 2020, ONLINE)⁸

De fato, o Museu foi o palco das vanguardas artísticas de meados do século passado e soube enfrentar o incêndio ocorrido em 1978, que destruiu parte de seu acervo e do Bloco de Exposições. Em 1982, foi novamente aberto ao público e na década seguinte recebeu doação da coleção particular

8. Essa informação foi dirigida aos candidatos à chamada aberta para a direção artística do museu (MAM abre chamada..., 2 maio 2020).

de Gilberto Chateaubriand. O acervo do MAM é formado por obras pertencentes a três coleções: a coleção própria do museu, que se destaca por abrigar a maioria das obras de artistas estrangeiros; a coleção Gilberto Chateaubriand, de arte moderna e contemporânea brasileira – cedida ao museu em regime de comodato; e a coleção Joaquim Paiva de fotografias de diferentes gerações e nacionalidades. Também possui importante acervo de documentação, especializado em arte moderna e contemporânea; sua conhecida Cinemateca⁹ gerencia o maior acervo de documentação de cinema do país, além de um dos maiores acervos de filmes da América Latina.

Durante os meses mais agudos de isolamento social, as mensagens que o MAM enviou aos integrantes de seu correio eletrônico foram esparsas – apenas cinco e sem regularidade. A primeira delas enviada em 30 de abril, semanas depois de seu fechamento devido à pandemia da Covid-19, era uma chamada aberta para a Direção Artística do Museu, cargo que inclui as atividades de curadoria, de preservação das exposições, dos setores de cinema, da educação e documentação, além da colaboração com a Residência Artística Internacional Capacete instalada no museu. Somente em 6 de maio, o MAM anuncia a interrupção de suas atividades: “Estamos com a visitação suspensa, a cinemateca fechada e as equipes em casa há semanas em respeito à quarentena. Mas por que não pensaríamos em respirar arte e produzir conteúdo?” O atraso em informar o fechamento das atividades do museu é tão surpreendente quanto a dúvida em “respirar arte e produzir conteúdo”. A programação *online* incluía 1) oficina caseira de desenho para crianças; 2) entrevista do Canal Curta Brasil com artista que aguarda a reabertura do museu para inaugurar uma exposição; 3) documentário sobre artistas em isolamento social; 4) leitura de livro em PDF sobre história educativa e eventos do MAM desde sua criação; 5) vídeo sobre aspectos de exposição inaugurada em fevereiro de 2020 intitulada Canção Enigmática. Relação entre arte e som na coleção do MAM; 6) anúncio de que a curadoria da cinemateca estava a programar filmes para apresentar durante a quarentena.

9. Para conhecer a história da Cinemateca do MAM, sua importância na divulgação de filmes de arte e na formação de público cinéfilo, ver Pires (2019).

Em 11 de maio, o MAM solicita que o usuário preencha um formulário de pesquisa de opinião sobre o museu. O resultado da enquete traria subsídios para orientar as mudanças pretendidas para a instituição. Depois de alguns meses, outra mensagem sob o título “o que faz um museu durante a pandemia”, apresenta programação mais pobre que a mencionada anteriormente: vídeo com artista, informação sobre a participação do museu em grupo de trabalho sobre a conservação do acervo em tempo de pandemia; fotografias da coleção Assis Chateaubriand; informação sobre o centro de conservação da cinematoteca. Uma das últimas mensagens do MAM versou sobre a participação *online* do museu na ArtRio/2020.

Se observarmos com acuidade a correspondência enviada pelo MAM-Rio durante a fase de interrupção das atividades devida ao fechamento do museu em função da pandemia, podemos dizer que sua equipe e direção produziram pouco “conteúdo”, colocando à disposição *online* “conteúdos” informativos produzidos por outras instituições ou pessoas. Além disso, a falta de regularidade na comunicação com o público é injustificável¹⁰. No início de 2020, a nova direção do museu anunciou mudanças nos setores administrativos e financeiros da instituição, entre outros. O fato não pode, entretanto, ser atribuído à comunicação precária do museu com o público. A visibilidade e a programação do MAM-Rio, durante a pandemia, não fizeram jus ao patrimônio material e simbólico, conquistado a duras penas pelas diversas equipes, diretores e diretoras da instituição no passado – tampouco a seu público¹¹.

3. O que diz o mercado de arte sobre os museus

Em contraste com as notícias que recebi dos museus, o jornal eletrônico *The Art Newspaper* tematizou, regularmente – durante a quarentena e após a

10. O atual diretor do MAM assumiu o cargo no início do ano, em meio a uma crise financeira que levou o museu a vender um quadro de Pollock em 2019, fato que gerou polêmica na mídia.

11. Em agosto de 2020, foi nomeada a nova direção artística de museu, selecionada mediante chamada aberta promovida pelo MAM-Rio. Dela fazem parte Keyna Eleison e Pablo Lafuente, cujo projeto, vencedor do certame, baseia-se na diversidade da cultura e da arte, bem como na transparência.

liberação gradual do isolamento social –, o futuro do mercado de arte em contexto pós-pandemia. Uma vez que o funcionamento do rico mercado mundial de arte interfere no gerenciamento dos grandes museus de arte – tanto por parte de colecionadores que desejam dar visibilidade a suas obras, legitimando-as com exposições nessas instituições quanto por conta da oscilação do valor dos acervos com a venda ou compra de obras de arte –, vale apontar alguns dos comentários feitos pelo jornal.

Dos comentários críticos do *The Art Newspaper* sobre a situação do mercado em tempo de pandemia destacam-se três: o primeiro afirma que, embora a pandemia provoque uma recessão global, a arte se mostra surpreendentemente resiliente, ao menos a arte que está no *topo*. O motivo para essa resistência às adversidades seria a persistente competição entre os poucos compradores mais ricos do mundo em luta por alguns poucos troféus. Apesar da pandemia, o interesse na aquisição de bens tangíveis e “seguros” permanece, garantindo uma situação lucrativa clássica de oferta e demanda.

O segundo diz respeito ao fim do clima que envolve as vendas nos leilões. Georgina Adam, editora do *The Art Newspaper* critica a luxúria excessiva e ostentatória dos leilões de arte, em artigo intitulado *What sort of art will we want after the pandemic ends?* (ADAM, 4 JUN. 2020), afirmando que, ao passar pelas dificuldades próprias deste momento, haverá um arrefecimento da habitual ostentação de vendedores e compradores de arte.

Um terceiro comentário publicado no jornal norte-americano lamenta a mercantilização da arte, que mantém obras encaixotadas durante dias, meses e mesmo anos, estocadas em prédios blindados, aguardando que seu preço suba no mercado ou que as taxas sobre o valor da sua venda estejam mais em conta. A pandemia, poderia, eventualmente, fazer retornar os valores estéticos e simbólicos que orientavam o mercado no passado, evitando que a arte se torne meramente um bem de luxo que se compra, estoca e revende (ADAM, 22 OUT. 2020).

Esse modo de pensar efeitos da pandemia no mercado de arte arrisca uma crítica muito tímida à natureza das transações comerciais de obras milionárias. Não impede, entretanto, que o mencionado jornal se ocupe da venda de obras

de arte por parte de diversos museus norte-americanos para angariar fundos, visando evitar o colapso das instituições. Não é segredo que os museus estão passando por uma crise aguda em diversos países, devido a seu fechamento e ao número reduzido de visitantes em sua reabertura. Segundo o *The Art Newspaper*, no entanto, a venda em grande número de obras “inundaria” o mercado; e quem iria comprar tantas obras? A expectativa dos grandes leiloeiros é que “lotes” e “lotes” de trabalhos de arte venham a ser vendidos pelos museus.

Em geral, o mercado ama as obras retiradas de coleções de museus para venda. O fato de proceder de um museu acrescenta um “brilho à validação” da obra, e conseqüentemente, aumenta seu valor monetário. Mas haverá um excesso dessas obras nos próximos meses, e haverá compradores suficientes para elas? Obras de artistas brancos mortos (que é, invariavelmente, o caso da maioria dessas obras) exercerão a mesma atração aos compradores? E, finalmente, com um mercado inevitavelmente reduzido, devido à crise, será possível manter os preços? (ADAM, 22 OUT. 2020).

De acordo com notícia divulgada pelo *The Washington Post* (SMEE, 2020), datada 20 de abril de 2020, a Associação Americana dos Diretores de Museus afrouxou as normas para venda de obras das coleções dos museus, garantindo uma “janela” de dois anos para a venda e permitindo que o dinheiro arrecadado seja usado para despesas diversas, e não apenas, compulsoriamente, conforme a norma da associação, para comprar outras obras com o objetivo de diversificar as coleções.

Segundo a matéria do jornal, os diretores de museus que se pronunciaram sobre a venda e, conseqüente desfalque de suas coleções, alegaram que as medidas tomadas tinham única e exclusivamente o objetivo de cuidar das coleções e “servir aos seus públicos”. Até então, os museus tinham sido desencorajados a vender obras de suas coleções, exceto se a venda tivesse o propósito de adquirir obras para diversificar a coleção, a exemplo do Baltimore *Museum of Art* que se desfêz de muitas obras para adquirir trabalhos de mulheres e artistas de cor (*artists of color*). Os museus envolvidos na venda de obras insistem sobre a

necessidade da venda nas atuais circunstâncias e nas decisões cuidadosas que estão sendo tomadas com relação às transações comerciais com obras de suas coleções (CBS, 2020).

Volto ao que mencionei no início deste artigo sobre a flagrante diferenciação entre os museus, fato que impede usar qualquer medida que os nivele. Isso dificulta a tarefa de “pensar o futuro dos museus pós-pandemia”. Outro problema, também anunciado no começo da escrita, refere-se ao abismo entre a suntuosa e rica fatia da arte que circula em um luxuoso mercado mundial e uma fatia da arte muito heterogênea no que se refere ao seu valor de mercado, que pertence a museus diversos, cujos recursos financeiros são variadíssimos. Seria mesmo necessário caracterizá-la melhor, o que não pude fazer nos limites deste artigo.

De toda forma, creio ser possível dizer que a visibilidade dos museus em plataformas e *sites* virtuais, bem como a diversificação de sua programação naqueles suportes técnicos, parece ser um fato a se considerar em prognósticos sobre o futuro daquelas instituições, uma vez que a pandemia acelerou a necessidade de as colocar em contato virtual com seu público. Isso não significa, contudo, invalidar outras formas de comunicação não virtual, em comunidade e escolas, por exemplo. Também não significa esquecer que parcelas da população, no Brasil e em outros países, não têm acesso à internet, e que os museus, dependendo de sua localidade, seu acervo e seus objetivos deveriam cuidar desse problema mais de perto. Sobretudo, a entrada dos museus no mundo das tecnologias digitais não substitui de nenhum modo a visita presencial às exposições – tanto pelo valor da experiência visual e sensível de estar “com” a obra como pelo valor que se paga ao museu, contribuindo para aumentar os recursos financeiros da instituição¹².

A referência ao rico mercado de arte e à venda de obras das coleções de museus norte-americanos serve aqui como alerta para a simultaneidade de ocorrências distintas relativas aos museus nos contextos pandêmico e pós-pandêmico. Creio que pesquisadores da sociologia da arte e disciplinas próximas,

12. Ao concluir este artigo, tive a oportunidade de visitar presencialmente a exposição de Ivan Serpa no CCBB.

habituaados à extremada especialização que suas carreiras exigem, poderiam, talvez, suspender provisoriamente seus projetos mais imediatos, a fim de ponderar sobre a situação atual dos museus e contribuir para colocar o debate sobre essas instituições na esfera pública.

Finalmente, penso que o crescimento dos museus nas últimas décadas e a diversificação de seus acervos, voltados agora para a preservação da memória artística de diferentes grupos sociais, cujo valor é inestimável do ponto de vista político e sociológico, são conquistas sociais que merecem, mais do que atenção, uma tomada de posição firme, ações e iniciativas que garantam sua existência e conservação.

Referências

ADAM, Georgina. A flood of art? Marketing issues around museum deaccessioning. **Art Market by The Art Newspaper**. Difundido por: newsletter@theartnewspaper.com. Acesso em: 22 out. 2020.

_____. What sort of art will we want after the pandemic ends? Art Market Eye by **The Art Newspaper**. Difundido por: newsletter@theartnewspaper.com. Acesso em: 4 jun. 2020.

CBS. Museums struggling to survive coronavirus pandemic get go-ahead to sell their art. **CBS NEWS**, May 23, 2020, 1:35 PM. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/news/coronavirus-art-museums-sell-artworks-pandemic>. Acesso em: 20 set. 2020.

DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals**. Inside Public Art Museums. New York: Routledge, 1995.

FERREIRA, Hélio M. Dias (org.). **Ivan Serpa**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. **Museus em números**. Brasília: IBRAM, 2011

PIRES, Bianca S. **A formação de públicos cinéfilos, circuitos paralelos, museus e festivais internacionais**. Tese [Doutorado em sociologia]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

RIBEIRO, Luciara; OLIVEIRA, Rafael Domingo. A crise e a desigualdade nas artes: um diálogo sobre cotas. **Select**, ano 9, n. 47, jun./jul./ago. 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/a-crise-e-a-desigualdade-racial-nas-artes-um-dialogo-sobre-cotas/>. Acesso em: 11 out. 2020

SANT'ANNA, Sabrina M. Parracho. **Construindo a memória do futuro**. Uma análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 19, n. 55, jun.2004, p. 53-73.

SHAPIRO, Roberta, O que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, jan.-abr. 2007, p 135-151.

SMEE, Sebastian. This is how bad things are for museums: They now have a green light to sell off their art. **The Washington Post**, April 30, 2020. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/this-is-how-bad-things-are-for-museums-they-now-have-a-green-light-to-sell-off-their-art/2020/04/29/b5492a5e-899e-11ea-8ac1-bfb250876b7a_story.html. Acesso em: 10 set. 2020.

Sites e emails

MAM abre chamada para Direção Artística. Email: MAM Rio comunicacao@mam.rio, 2 maio 2020.

MUSEUM of Fine Arts Houston. Disponível em www.mfah.org. Acesso em: 10 ago. 2020.

O QUE É CMS? Disponível em: <https://www.dinamize.com.br/blog/plataformas-de-cms>. Acesso em: 01 out. 2020.

RECOMENDAÇÕES AOS MUSEUS em tempo de Covid-19. Disponível em: www.museus.gov.br. Acesso em 12 set. 2020.

SELECT. Disponível em: <https://www.select.art.br/pesquisa-select-trabalhadores-da-arte-2/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Recebido: 29/10/2020

Aceito: 28/11/2020

RESENHA

Aporias do punitivismo, especialmente no Ceará

Aporias of punitivism, especially in Ceará

Marcílio Dantas Brandão¹

1. Doutor em Sociologia (UFPE, 2017), Doutor em Ciências Sociais (EHESS, 2017), pós-doutorado junto à Universidade Estadual do Ceará (UECE), com bolsa Capes (2018-2019) e Funcap (2018-2020). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UECE. Orcid: 0000-0003-2978-4278 marcilio.brandao@uece.br

AZEVEDO, Estenio Ericson Botelho de; MOTA BRASIL, Glauécia. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. Coleção Sociedade e Políticas Públicas, 2.

Reunindo um grupo bastante diversificado de estudiosos provenientes da Filosofia, do Serviço Social, da Sociologia, da Educação e do Direito, o livro organizado por Azevedo e Brasil (2018) é uma importante compilação de reflexões que competem para compreender a ascensão em nosso país do que Wacquant (2003) denominou de “onda punitiva”. O conjunto do trabalho é formado por quatorze capítulos originais, divididos em duas partes, sendo uma voltada à reflexão ortodoxamente reconhecida como teórica e outra que majoritariamente versa sobre problemas empiricamente observados no Ceará.

Em sua primeira parte, destacam-se reflexões a partir da obra de Michel Foucault e Giorgio Agamben, tomados como principais referências para analisar a democracia e suas exceções decorrentes do direito ao estado de sítio,

do neoliberalismo, da biopolítica e da governamentalização da vida. O estudo destes conceitos e de suas relações com medidas emergenciais de segurança e estratégias sistêmicas de punição é a base dos primeiros capítulos que analisam diversos dispositivos de controle, disciplinamento e punição que caracterizam o Estado contemporâneo como Estado Penal, onde – segundo Peixoto (2018, p. 74) – o estado de exceção “não pode ser compreendido apenas no âmbito do direito. Na verdade, ele se apresenta em uma perspectiva paradoxal, como uma ‘forma legal daquilo que não poderia ter forma legal’ (AGAMBEN, 2004, p. 12)”.

Como um “ponto fora da curva” desta primeira parte do livro, o texto do professor Odílio Alves Aguiar se apoia em discussões de Hannah Arendt sobre refugiados (que, diga-se de passagem, o autor muito apropriadamente destaca que foi mal traduzido em português para “fora da lei” ou “criminoso”, a partir da noção de *outlaw* na versão original dos “Escritos Judaicos”, de Arendt). Este capítulo é o último da primeira parte do livro e o referi como “ponto fora da curva” por duas razões principais: 1º) apoia-se na obra de Hannah Arendt, pensadora que não é mencionada nos capítulos precedentes e 2º) discorre sobre uma experiência factualmente encerrada nos campos de concentração, mas que – apesar de não ter nome frequente na contemporaneidade brasileira – é talvez uma das formas mais necessárias do estudo que nos permita compreender como atualmente a “incapacidade de tolerar qualquer oposição política” leva nossas minorias à condição análoga à de “refugiado” em sua própria terra, de *outlaw* onde o direito lhe parece injusto ou, simplesmente, de cidadão incompleto onde o princípio básico da democracia arendtiana do “direito a ter direitos” já não lhe pertence. Neste sentido, a resistência à alteridade no Brasil contemporâneo teria muito a ganhar com a disseminação de uma reflexão arendtiana tal como propõe Aguiar (2018), discutindo, por exemplo, os riscos da limitação do direito atual ao formalismo jurídico.

Enquanto a primeira parte é território de autoria exclusiva de filósofos, a segunda parte da obra tem diversidade de áreas de formação de seus autores, reunindo outros filósofos, mas também pesquisadores titulados nas áreas de Educação, Serviço Social, Sociologia e Direito. Trata-se da seção em que alguns problemas estruturais da sociedade brasileira são analisados a partir de

casos observados no Ceará. Nesta segunda parte, as postulações de Arendt parecem emergir a uma posição de importância equivalente às de Foucault e Agamben. E, mesmo que surjam outras matrizes de influência reflexiva, o núcleo das discussões fica em torno destes filósofos, de alguns historiadores (como Benjamin), da criminologia crítica (à moda de Alessandro Baratta e Nilo Batista) e de cientistas sociais, como Loïc Wacquant.

A exemplo do texto da filósofa Cristiane Marinho, esta segunda parte tem também alguns capítulos mais afeitos à discussão teórica, como os de David Montenegro, Estenio Azevedo e Silmara Santos. Todos eles são ricos em suportes para a reflexão dos conceitos em que se apoiam: o poder foucaultiano de deixar viver ou fazer morrer, no caso de Marinho; a indissociação da violência com o desenvolvimento do Estado de Direito, nos casos de Montenegro e Azevedo; e, por fim, uma crítica ao capital em crise e sua criminalização da pobreza, que é o objeto da discussão estabelecida por Santos. Porém, há outros três capítulos onde se destaca um brilho sociológico de análise de problemas empíricos contemporâneos: drogas, letalidade por causa violenta e o grande crescimento da população privada de liberdade no Brasil dos últimos anos.

Neste bloco mais empírico da obra, o capítulo assinado por Cynthia Studart aponta como o proibicionismo das transações com drogas tem contribuído para a marginalização social dos jovens e criminalização da pobreza. Diferente do que é postulado no início da obra (AZEVEDO, BRASIL, 2018, p. 17), entendo que este seja mais um estudo sobre proibicionismo que sobre consumo de drogas. Bem fundamentado em dados do sistema judicial e penitenciário nacional, na bibliografia clássica sobre o tema e na trajetória da autora que vem investigando a questão desde seu doutoramento em Serviço Social, o texto sustenta que há um “avanço das funções penais do Estado em substituição às suas funções sociais” (STUDART, 2018, p. 201) e, deste modo, as substâncias denominadas “drogas” aparecem apenas como uma expiação da seletividade política e econômica que continua a criminalizar e punir principalmente negros e pobres no Brasil contemporâneo.

O capítulo assinado pelas assistentes sociais e professoras universitárias Glaucéria Brasil e Lucileila Almeida analisa a disseminação de práticas

violentas que as autoras postulam como sendo uma sorte de “banalização do mal” que representa um “retrocesso” no interior do processo civilizatório. As autoras se apoiam em dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) e do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) que permitem afirmar de modo contundente que – apesar dos crimes violentos letais intencionais terem diminuído em alguns estados, como o Ceará (BRASIL, ALMEIDA, 2018, p. 259) – a letalidade das polícias cresceu no período observado (BRASIL, ALMEIDA, 2018, p. 262), assim como cresceu a vitimização de policiais (BRASIL, ALMEIDA, 2018, p. 268). Tudo isso aponta para um grande paradoxo do trabalho policial em um estado nacionalmente conhecido pelos recentes problemas de segurança pública; trata-se do paradoxo que consiste em enfrentar violência com violência.

Por fim, enfocando um estudo sobre dados do censo penitenciário de 2016, desenvolve-se um capítulo de autoria de um Defensor Público do Estado do Ceará que se inicia destacando a duplicação do número de presos no Brasil entre 2005 e 2016. A continuidade do ensaio de José Valente Neto lapida a gravidade da situação: 40% das detenções sem julgamento, 50% dos detidos com idade entre 18 e 29 anos, 64% negros. Para completar o quadro de calamidade em que se encontra o sistema prisional, o autor introduz o que justifica a última parte do título desta resenha: o caso do Ceará, em meio a um cenário drástico, onde

Conforme o levantamento, quatro em cada dez presos brasileiros não tinham sido julgados quando o estudo foi concluído em junho de 2016. Em nove estados, havia mais presos sem condenação do que efetivamente julgados e condenados. O pior caso era o do Ceará, em que dois em cada três presos eram provisórios. [...] A taxa está bem acima da média brasileira, que passou de 37,5% em dezembro de 2015 para 40,2% em junho de 2016. O quadro é tão caótico que o Supremo Tribunal Federal, em 2015, entendeu que vigora no sistema penitenciário brasileiro um “estado de coisas inconstitucional”, ou seja, uma violação generalizada de direitos. (VALENTE NETO, 2018, p. 271)

Em seguida, o autor apresenta marcos regulatórios brasileiros do devido processo legal que pode conduzir à privação de liberdade, bem como discute parâmetros internacionais e menciona casos de outros países para concluir que há uma distorção no Brasil, onde abundam medidas alternativas à privação de liberdade ao mesmo tempo em que se usa cada vez mais o instrumento da prisão cautelar. A situação leva o autor ao alerta segundo o qual “Deve-se romper com a crença de que somente se faz justiça com a condenação e nunca com a absolvição” (VALENTE NETO, 2018, p. 291).

Deste modo, este segundo volume da Coleção Sociedade e Políticas Públicas complementa o que lhe precedeu (BRASIL, ALMEIDA, FREITAS, 2015) e constitui mais um alerta sobre o sistema caótico em que podemos metaforicamente afirmar que se culpa a janela pela existência da paisagem. Em que pese o fato da obra ter uma perspectiva mais ortodoxamente teórica, os capítulos que destaquei são uma boa mostra de que, nos termos da metáfora supracitada, as drogas e a criminalidade violenta são apenas uma janela para a paisagem de grandes e profundas desigualdades socioeconômicas que não se alteram com a guerra às drogas nem com a onda punitiva e o crescimento da violência por parte das forças policiais. Não por acaso a obra se produziu no Ceará em 2018: ela foi um prenúncio do que viria a eclodir neste Estado no ano seguinte, com rebeliões em presídios e explosão da criminalidade violenta na capital e no interior. Apesar da aparente pacificação do problema local e regional em 2020, a paisagem nacional continua fundamentalmente igual: as polícias seguem mais violentas com os mais pobres e o sistema judicial persiste em um modelo operacional em que justiça para quem não pode pagar assistência judiciária rima muito mais com punição que com absolvição. Assim, o livro em tela continua relevante e representa uma sorte de libelo teórico com alguns estudos empíricos da paisagem em questão, revelando-se, portanto, uma leitura necessária para quem se inquieta com o regime de exceção e as políticas punitivas que se multiplicam em um cenário onde o Direito mais parece uma forma jurídica que um direito a ter direitos.

Referências

AGUIAR, Odilio Alves. Hannah Arendt, o *outlaw* e o direito a ter direitos. In: AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. p. 139-155.

AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. Coleção Sociedade e Políticas Públicas, 2.

BRASIL, Glaucíria Mota; ALMEIDA, Lucileila de S. Cardoso. Violência letal e controle estatal: os desafios da realidade cearense. In: AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. p. 247-270.

BRASIL, Glaucíria Mota; ALMEIDA, Rosemary de Oliveira; FREITAS, Geovani Jacó de (orgs.). **Dilemas da “nova” formação policial: Experiências e práticas de policiamento**. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PEIXOTO, Erika Gomes. *Stasis*: sobre a politização da vida e a exceção soberana. In: AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. p. 73-95.

STUDART, Cynthia. Políticas sobre drogas no Brasil: proibicionismo, marginalização juvenil e criminalização da pobreza. In: AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. p. 181-204.

VALENTE NETO, José. O sistema carcerário brasileiro. In: AZEVEDO, Estenio E. B. de; BRASIL, Glaucíria M. (orgs.). **Estado de exceção e políticas punitivas na sociedade contemporânea**. Campinas: Pontes Editora; Fortaleza: EdUECE, 2018. p. 271-292.

WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos** [A onda punitiva]. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan; Instituto Carioca de Criminologia, 2003.

Recebido: 01/04/2021

Aceito: 01/04/2021