



BOLETIM
OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL

**DIVERSIDADE CULTURAL
E ARTE**

V80, N.05.2018 - SETEMBRO/OUTUBRO 2018

ISSN 2526-7442



ICMS - MG

LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA

CULTURA - FAZENDA

CA: 0592/001/2017

PATROCÍNIO

USIMINAS 

REALIZAÇÃO

OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL



Grupo de Pesquisa
Observatório da
Diversidade Cultural

PARCEIROS

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS 
Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu Mestrado em Artes



Instituto Cultural
USIMINAS 



INCENTIVO

 CULTURA



OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL

BOLETIM DO OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

DIVERSIDADE CULTURAL E ARTE

- 05 **Editorial**
- 09 **Labeling approach: um retrato da discriminação da cultura de rua**
Wagneriana Lima Temoteo Camurça, Mateus Natanael Targino Mauricio e Natália Pinto Costa
- 22 **Rodas de rimas: narrativas estéticas de juventudes em periferias urbanas**
Jorge Luiz Barbosa e Monique Bezerra da Silva
- 31 **Arte na (soteró)polis: entrevista com Felipe de Assis e Rita Aquino sobre o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia**
Flávia Landucci Landgraf e Kátia Costa
- 44 **Mapeamento da dança: modos de sobrevivência de grupos, companhias e coletivos**
Lúcia Helena Alfredi de Matos e Gisele Marchiori Nussbaumer
- 54 **A dança moçambique: uma expressão da arte popular brasileira**
Lerrine Marie Schildberg
- 64 **Cena tropifágica: uma experiência em arte e multilinguagem** Thiago Pondé de Oliveira
- 71 **A cognição musical incorporada em uma ecologia de saberes: relato de uma práxis em ensino/aprendizagem na formação em musicoterapia**
Frederico Pedrosa e os alunos Guilherme Resende, Késia Pinheiro, Leyrick Gonçalves, Mariana Oliveira, Matheus Rodrigues, Raquel Anastácio, Stephanie Perdigão
- 81 **ONDE ESTÃO AS CRIANÇAS? – Um olhar sobre a infância no campo cultural**
Isabela Silveira e Poliana Bicalho
- 90 **A musicoterapia e sua inserção na Rede de Saúde Mental de Belo Horizonte/MG**
Frederico Gonçalves Pedrosa, Ivan Morá Borges Rodrigues e Rodrigo Camargos Cordeiro
- 101 **Colaboradores desta Edição**
- 105 **Sobre o Observatório da Diversidade Cultural**
- 107 **Sobre o Boletim Observatório da Diversidade Cultural**

Diversidade Cultural e Arte é o tema desta octogésima edição do Boletim do Observatório da Diversidade Cultural. A temática sempre presente na pauta das atividades do ODC assumiu, nos últimos dois anos, uma dimensão ainda mais complexa e urgente, em decorrência de ações de censura, discriminação e preconceito, ora exercidos pelo aparato estatal ora provocada por setores conservadores da sociedade brasileira. Selecionados a partir do Edital de Publicação de Textos do ODC, os nove trabalhos da publicação são de autores e autoras da Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Ceará e Rio de Janeiro, são a prova cabal da necessidade de se conjugar a produção artística em sua diversidade de formas de manifestação, com a liberdade de expressão.

Abre o Boletim o texto **Labeling approach: um retrato da discriminação da cultura de rua**, dos autores Wagneriana Lima Temoteo Camurça, Mateus Natanael Targino Mauricio e Natália Pinto Costa, que discute sobre o grafite e os preconceitos que ainda persistem acerca desta arte de rua.

Jorge Luiz Barbosa e Monique Bezerra da Silva, autores do texto **Rodas de rimas: narrativas estéticas de juventudes em periferias urbanas**, refletem sobre repertórios e práticas produzidas por DJs, MCs, dançarinos, fotógrafos, grafiteiros, poetas e todos aqueles que se achegam em praças, esquinas e viadutos e se tornam criadores de novas estéticas e narrativas nos espaços públicos.

Em **Arte na (soteró)polis: entrevista com Felipe de Assis e Rita Aquino sobre o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia**, as autoras Flávia Landucci Landgraf e Kátia Costa refletem sobre a importância dos festivais de arte e cultura nos processos de construção da cidadania e nas dinâmicas de disputa na/pela cidade.

A dança é o tema de dois trabalhos: **Mapeamento da dança: modos de sobrevivência de grupos, companhias e coletivos**, das pesquisadoras Lúcia Helena Alfredi de Matos e Gisele Marchiori Nussbaumer, e **A Dança Moçambique: uma expressão da arte popular brasileira**, da professora Lerrine Marie Schildberg. O primeiro traz considerações sobre os modos de sobrevivência de grupos, companhias e coletivos da dança, a partir dos resultados da pesquisa “Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil” realizado pelas autoras, em 2016. O segundo trabalho trata do Moçambique, considerada uma dança guerreira que possui princípios ligados ao sincretismo religioso.

No texto **Cena tropifágica: Uma experiência em arte e multilinguagem**, o autor Thiago Pondé de Oliveira apresenta o nascimento da Cena Tropifágica e o termo tropifagia com especial atenção à formulação do acervo Comendo o País Tropical (2016). A Cena é uma iniciativa artístico-cultural que reúne criadores e pensadores através de ações e intercâmbios culturais para produção de conteúdos criativos e propostas formativas e reflexivas na área de cultura e arte.

Em **A cognição musical incorporada em uma ecologia de saberes: relato de uma práxis em ensino/aprendizagem na formação em musicoterapia**, os autores relatam uma experiência de ensino/aprendizagem em relação ao conceito de cognição incorporada. Para tanto, foram articulados saberes hegemônicos por meio de textos discutidos em sala de aula a práticas musicais não hegemônicas – vivenciadas em práticas musicais. Assinam o trabalho o professor Frederico Pedrosa e os alunos Guilherme Resende, Késia Pinheiro, Leyrick Gonçalves, Mariana Oliveira, Matheus Rodrigues, Raquel Anastácio e Stephanie Perdigão.

As crianças são o foco do texto das autoras Isabela Silveira e Poliana Bicalho, **ONDE ESTÃO AS CRIANÇAS? – Um olhar sobre a infância no campo cultural**, no qual refletem sobre o lugar que a criança ocupa no campo das políticas públicas e da gestão cultural. As pesquisadoras partem da compreensão que numa perspectiva de entendimento ampliada de cultura, a diversidade é fundamental para o desenvolvimento sustentável de uma nação e, portanto, é preciso olhar com atenção o lugar de invisibilidade que a infância ainda ocupa.

Por fim, fecha o boletim o texto **A musicoterapia e sua inserção na Rede de Saúde Mental de Belo Horizonte/MG** escrito por Frederico Gonçalves Pedrosa, Ivan Moriá Borges Rodrigues e Rodrigo Camargos Cordeiro. O ensaio expõe a conjuntura do contexto atual dos tratamentos em saúde men-

tal, em âmbito nacional, e a inserção da musicoterapia na rede belo-horizontina, apontando que esta área do saber tem levado a cabo práticas alinhadas ao pensamento da reforma psiquiátrica.

Agradecemos a participação de todxs autorxs desta edição, da mesma forma que expressamos nossos agradecimentos aos pareceristas, revisorxs e designer, que se empenharam para a concretização desta edição que fecha as atividades do Boletim ODC em 2018.

Aos nossos leitores, a certeza de que os estudos e reflexões aqui apresentados trarão elementos importantes para a continuidade da defesa da diversidade cultural como princípio fundamental da cidadania e da democracia.

Um 2019 de resistência e transformações.

José Márcio Barros e Plínio Rattes

LABELLING APPROACH: UM RETRATO DA DESCRIMINAÇÃO DA CULTURA DE RUA

Wagneriana Lima Temoteo Camurça

Mateus Natanael Targino Mauricio

Natália Pinto Costa

Resumo: discute-se aqui, por meio de uma pesquisa de cunho bibliográfico, o que é definido como direito ao patrimônio cultural e a liberdade de expressão como uma das manifestações deste. Aponta-se a proteção ao patrimônio cultural através da normatização pelo Direito. A necessidade de normatização da cultura revela-se como de primordial importância.

Introdução

Quando se pensa a cidade como um objeto inanimado, pode-se remeter à infantil imagem de casinhas coloridas com as suas janelas quadradas, chaminés a exalar o cheiro da fumaça, estradas desenhadas em curvas rodeadas de suas pequenas árvores cheias de frutas e flores em seus jardins. A cidade sublime remete-nos ao ideal de coincidência de pensamentos entre sujeitos que escolheram ficar protegidos, dentro dos muros do Estado, já que “o mundo é extremamente perigoso”. Os indivíduos, então, para se adaptarem a este mundo ideal, também deveriam conformar-se em um padrão de comportamento e de beleza que permitiria a cidade em suas dinâmi-

cas relações, fluir em paz, harmonicamente, sem desigualdades que afetem a estrutura utópica de mundo perfeito. Mas essa descrição é apenas um desenho imaginado. Em verdade, a “città” é tão imperfeita em sua promessa de congruência, que desse ideal surgem os inúmeros conflitos que devastam as relações humanas.

É do discurso de que a cidade vem da imperfeição, do multifacetado encontro de ideias, que este trabalho se justifica ao abordar o fenômeno dos grafites, ou para alguns, arte das pichações, sob a ótica dos direitos culturais. É no embate sobre o que é belo (e quem pode definir tal conceito) e sobre o que é cultura (e se existe um modelo certo a ser seguido) que se discorrerá sobre o movimento que cada vez mais cresce nos países, ora com aspecto de protesto contra as imposições de uma sociedade massificadora, ora como manifestação livre de diversos indivíduos que nunca estiveram no centro do poder (vêm das “periferias” do pensamento, aqueles que estão fora do modelo ideal). Neste último caso, há a desconstrução de conceitos (e preconceitos), inclusive no entendimento de que todas as formas de expressão são garantia da dignidade da pessoa humana. Diante de tudo isso, há a revolução da cidade, transformando-a em um local de todos, e perfeita nas suas imperfeições.

O movimento do grafite, embora reconhecido na legislação brasileira como manifestação cultural a ser protegida, não apresenta um senso comum de aceitação. Há quem rejeite o caráter de arte quando esta é estampada em paredes fora dos museus e galerias. Há quem rejeite ainda pelo fato de ser praticado, historicamente, por pessoas que não cresceram nas escolas clássicas e que, em verdade, vieram de

classes que nunca tiveram voz e que, através das ruas, puderam ser ouvidas. Por fim, há quem compreenda que o movimento tenha que ser restringido a algumas áreas da cidade, locais adequados e que devem ser diferenciados das manifestações de grupo dominante. De-preende-se, também, que com a popularização do grafite, como arte, há o reconhecimento cada vez maior do talento de diversos artistas especializados dessa forma de se expressar. E dessa compreensão, há quem alegue que somente tais sujeitos, com reconhecimento da crítica, é que seriam verdadeiros talentos a serem protegidos em seus ofícios. Os “outros”, não.

Certo é que no entrave da polêmica, tem-se visto, por um lado, cidades, como a de São Paulo, apagando todas os riscos e rabiscos “indevidos” nas paredes da urbe, em uma política de “cidade linda”; por outro, municípios que reconheceram ser o grafite uma forma de integração popular, pois oportuniza que todos, independente de suas origens, tomem para si um sentimento de amor e respeito pela cidade na qual vivem.

Dentro da questão do que é a “cultura certa” a ser protegida, vê-se às estéticas das cidades brasileiras no centro de um debate ideológico: grafite é arte ou é pichação com um nome diferente? Se, diante do discurso outrora apontado neste artigo, o país protege constitucionalmente as diversas manifestações de pensamento, nas diferentes modalidades (inclusive a arte), porque, de repente, aponta-se como uma não-cultura, uma suposta prática de submundo que deveria ser abolida em nome de cidades com paredes limpas?

De início, ressalte-se que grafite, pichação e o pixo são termos e

manifestações distintas. Enquanto a pichação é classificada inclusive como crime, o grafite, vocábulo usado desde o império romano, derivada do italiano “graffiti” que é o plural de “grafito”, nome dado às inscrições que eram feitas nas paredes, e que passou a ser bastante difundido após as manifestações estudantis de 1968, especialmente na Europa e aqui no Brasil, bem no início da ditadura militar. Seu aparecimento na Idade Contemporânea se deu na década de 1970, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, tendo sido trazido para o Brasil no final desta década, particularmente na cidade de São Paulo, passando a ser visto, em um primeiro momento, como forma de protesto, sendo reconhecido posteriormente como arte de rua apenas por volta dos anos 1980. O pixo denominação mais moderna seria as manifestações de protesto, daqueles que usam a cidade em seu aparato de casas, prédios, placas, etc, como voz “desenhada”.

No Brasil, há uma diferenciação legal entre grafite e pichação, não existindo nada relacionado ao pixo, sendo este considerado uma forma de pichação. A Lei 12.408/2011 estabeleceu para fins criminais a distinção entre os dois institutos que manteve a pichação criminalizada, tendo a seguinte redação:

Art 65, § 2o Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais

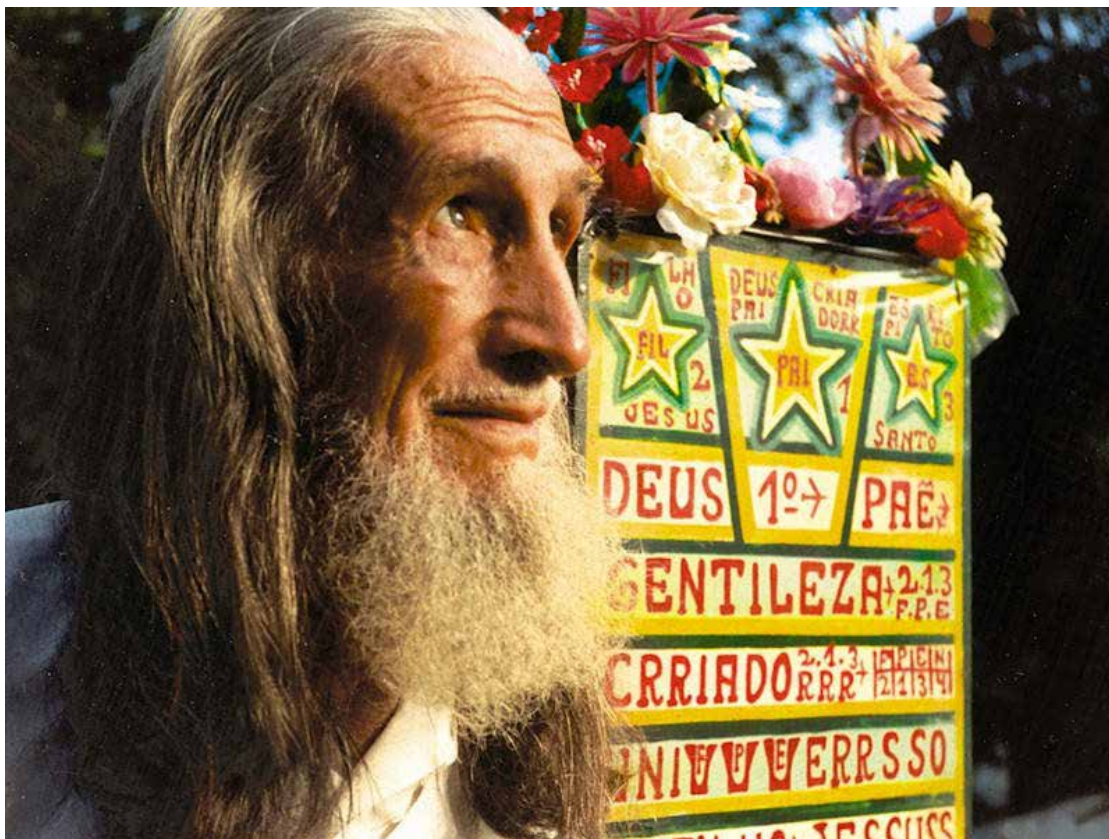


Foto: Museu da Imagem

responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Pode-se dizer que o reconhecimento do grafite como manifestação cultural é expressão do que Marilena Chauí (2006) denomina “cidadania cultural”, em que se valoriza e se protege o direito do cidadão de criar a sua arte e de usufruí-la, nos espaços da cidade.

Em maio de 1968 as manifestações estudantis ganharam boa parte da Europa, percorrendo lugares como Praga, Roma, Paris, entre ou-

tros, nesse momento usavam-se frases como “proibido proibir” pelos muros da cidade na busca de tornarem-se visíveis, uma vez que estes grupos não conseguiam demonstrar sua insatisfação através de outros meios, como a mídia, pois não era eficiente, diante dos inúmeros governos de repressão que dominavam os países, em uma época sombria do pós-guerra. Nos Estados Unidos, nos anos de 1980, em razão do surgimento do hip hop na cidade de Nova York, o grafite e o hip hop ligaram-se culturalmente, o grafite ganhou espaço além dos muros e passou a ser difundido em meios de transportes e em eventos nas ruas.

No Brasil, o grafite surgiu com muito enfoque em São Paulo, por meio de artistas como Alex Vallauri (1949/1987) que foi bastante influenciado pelo tempo que passou em Nova York. No país foi bastante usado na época da ditadura também como forma de protesto, era possível ver a frase, especialmente na década de 1970, “abaixo à ditadura” espalhada nos muros do país afora.

Deste a sua criação, o grafite não foi visto com bons olhos. Os grafiteiros, equiparados a “meros pichadores” eram vistos como um problema social e, por isso, perseguidos. O movimento era associado (e ainda é em grande parte) aos comportamentos dos “marginais”, aqueles que insistiam em desobedecer as ordens emitidas pelo Estado, aqueles que teimavam em não se ajustar à estética idealizada como perfeita.

A associação entre as manifestações da pichação, do grafite e do pixo, como culturas de marginais, remete-nos à teoria do etiquetamento, ou, no nome original, labeling approach, assim denominada pelos seus pensadores, tais como Erving Goffman (1999). - Nesta escola,

nascida nos anos de 1960, dentro da criminologia crítica, destaca-se o papel do Estado e da sociedade que o compõe, como etiquetadores de certos comportamentos tidos como inadequados, muitas das vezes porque não vêm daqueles que dominam a coletividade em seu poder, mas das periferias, das classes menos abastadas: “um fato só é considerado criminoso a partir do momento em que adquire esse status por meio de uma norma criada de forma a selecionar certos comportamentos como desviantes no interesse de um sistema social” (SUMARIVA, 2015, p. 68). Observa-se que, segundo a teoria do etiquetamento, o legislador costuma criminalizar as manifestações daquele que é diferente. Nas palavras de Hassamer e Munõz Conde:

A criminalidade não é uma qualidade de uma determinada conduta, senão o resultado de um processo através do qual se atribui dita qualidade, quer dizer, de um processo de estigmatização. Segundo uma versão radical desta teoria, a criminalidade é simplesmente uma etiqueta que se aplica pelos policiais, os promotores e os tribunais penais, quer dizer, pelas instâncias formais de controle social. Outros de seus representantes, menal, senão também no informal, onde se dão os processos de interação simbólica nos quais já muito cedo a família já decide quem é a ovelha negra entre os irmãos, o estudante difícil ou o marginal. Desse modo, as pessoas assim definidas ficam estigmatizadas com o signo social do fracasso (...). Posteriormente, esta estigmatização ou etiquetamento será remarcado e aprofundado por outras instâncias de controle social, que terminarão por fazer com que o estigmatizado assuma por si mesmo, como parte de sua própria história vital, esse papel imposto

e cunhado desde fora (2008, p.155).

No caso do Brasil, o fato de se tentar criminalizar o grafite pode-se perceber que, de certo modo, seria uma forma de suprimir o pensamento dos indivíduos que não estão dentro da linha de pensamento comum. Não se quer dizer, é claro, que é sempre lícito, em nome da liberdade, danificar (mesmo que através de pinturas) o patrimônio público ou privado. A questão aqui é verificar o que há atrás do discurso das “cidades limpas”, pois em geral, percebe-se que limpar algumas dessas manifestações - de pensamento que o grafite e o pixo fazem, como uma forma indireta de se fazer, na verdade, uma limpeza social, ou seja: “limpem essas paredes, porque assim eu escondo que na minha cidade existem pessoas que pensam de forma diferente a minha e que, ou elas se adequam ao que é belo, aquilo que eu, Estado entendo que é certo, que é bonito, ou elas se retirem e se relequem as suas periferias de origem”. Alerta Boemer (2013, p. 33) que o grafite é um forma de ocupar o espaço público que muitas vezes é abandonado pela elite econômica.

Em sua reivindicação, os grafiteiros ocupam o espaço público abandonado por uma elite econômica ausente da arena pública da sociedade. Cientes de seu fazer, da ação em si, deixam suas marcas com uma intenção de valorização individual dentro de seu grupo ou de valorização do grupo dentro de sua comunidade. Porém, na maioria das vezes, sua ação parece desprovida de uma ideologia direcionada a uma arte engajada, consciente, e de uma possível e consequente vinculação da mensagem com o espaço público propriamente dito.

A discriminação/incriminação do grafite é fruto de uma visão etnocentrista, em que um indivíduo (ou um grupo) vê o mundo com base em suas próprias perspectivas e o julga, enxergando as outras culturas (que não lhe pertencem) como distantes e, por serem diferentes, desprezíveis. Os padrões culturais de uma determinada sociedade são condicionamentos herdados ao longo de gerações e, por isso mesmo, comumente resistente a visões diferentes:-

Os indivíduos em geral têm uma profunda ligação com o meio no qual foram socializados: herdam um conjunto de conhecimentos e experiências que foram adquiridos e transmitidos em um longo processo cumulativo ao longo das gerações e agem de acordo como seus padrões culturais. Essa herança condiciona nossa visão de mundo, identificando-nos, por um lado, com aqueles que compartilham de nossos referenciais e, por outro, distanciando-nos de grupos com os quais não temos aparente afinidade. Quando o grupo ao qual pertencemos (ou nós mesmos) entende a si próprio como o centro de tudo e enxerga o “outro” negativamente, essa atitude faz parte do que chamamos etnocentrismo. (ZUCON e BRAGA, 2013, p. 16)

Portanto, embora o grafite tenha sido reconhecido pelo legislador infraconstitucional como uma manifestação cultural e artística, desde que obedecidos os regramentos legais e administrativos (como, por exemplo, necessidade de autorização e possuir o objetivo de valorizar o patrimônio público ou particular), há um claro movimento no país contrário à prática do grafite, ao associá-la a meras pichações e mais que isso, como algo que suja a cidade, deixando-a menos bela,

porque diferente do senso comum de arte.

Conclusão

Não há como se medir beleza ou estética de algo, pois este é um conceito totalmente maleável, devendo se adaptar a cada situação e não tendo uma definição própria e ampla que caiba em todas as circunstâncias, já que é própria da natureza humana a divergência, a diferença, sendo, aliás, essa característica uma das mais admiráveis da sociedade, e construindo as urbanizações exatamente com esta multifacetaldade, portanto, como pode uma determinação dizer que o grafite não deve ser realizado em determinadas áreas de uma cidade que é conhecida exatamente por ser um dos maiores pontos de arte de rua do mundo?

As cidades brasileiras e mundiais, das metrópoles aos menores povoados, sempre tiveram imagens próprias de beleza e aparência, não sendo razoável propor um único padrão estético a todas elas, como se as perfeições e até as imperfeições das cidades pudessem caber num quadro, onde tudo é “desenhado” para que possa encaixar-se nos padrões estabelecidos por uma minoria abonada economicamente, sendo tudo traduzido de maneira lúdica, para corrigir os “defeitos estéticos” de uma cidade, como os grafites. Os radicais, reconhecem o contrário, que os mecanismos de etiquetamento não se encontram somente no âmbito do controle social forma.

Os grafites fazem parte do Brasil, e mais ainda da cidade de São Paulo, revelando-se inadmissível a criação de uma operação que diz que a cidade vai ficar linda ao destruir um dos maiores patrimônios

culturais dela, obviamente com cunho elitista e discriminando, marginalizando e até criminalizando, ao não permitir os grafites na Avenida 23 de maio em São Paulo, por exemplo, a cultura de rua.

Portanto, e em virtude do que foi exposto e analisado neste artigo, é-se levado a acreditar que a arte de rua através do grafite está sim sendo discriminada, ao estabelecer normas e diretrizes contrárias a ela, com o claro objetivo de segregar os grafites levando-os para locais próprios, os grafitódromos, e tirando-os do convívio urbano social da maior parte dos moradores e turistas da cidade de São Paulo.

Referências

ANDRIANI, Bruno Corrente. **Palimpsestos Urbanos: Uma reflexão sobre Arte na Rua**. Dissertação de Mestrado. Universidade Paulista. Orientador: Prof. Dr. Milton Sogabe. 2011.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. - Brasília: Brasília Jurídica, 2000.

BOEMER, Otávio Fabre. **GRAFFITI COMO MEIO: PROCESSO DE CRIAÇÃO ENTRE MEIOS – A LEI, A RUA, O MERCADO E A PESQUISA EM ARTE**. São Paulo 2013. Dissertação . Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Orientação do Prof. Dr. Agnus Valente.

CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural: relato de uma experiência ins-

titucional. In: _____. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. 1º ed. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. 6. ed. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HARDER, Eduardo. **A constitucionalização dos direitos culturais no Brasil e os sentidos de uma perspectiva patrimonial**. Tese de Doutorado. UFPR. Orientador: Prof. Titular Dr. José Antônio Peres Gediél. 2014

HASSEMER, Winfried; CONDE, Francisco Munõz. **Introdução à criminologia**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. 4 ed. São Paulo: Centauro, 2006.

MONTE, Marisa. **Gentieza**. Música. 2000

ZUCON, Otávio. BRAGA, Geslinne Giovana. **Introdução às culturas populares no Brasil**. Curitiba: InterSaberes. 2013.

RODRIGUES, Francisco Luciano Lima. **Direito ao Patrimônio Cultural e à Propriedade. Uma análise sobre o direito à propriedade do bem com valor cultural frente ao interesse público no Estado Democrático de Direito**. Tese de Doutorado. UFPE. Orientador: Prof. Doutor Martônio Mont'Alverne Barreto Lima. Recife. 2003.

SANTOS, Flávio Aniceto dos. **Palhaços: poética e política nas ruas. Direito à cultura e à cidade.** Programa de Pós Graduação em História Política e Bens Culturais. Orientador: Fernando Guilherme Tenório. 2014.

SUMARIVA, Paulo. **Criminologia: teoria e prática.** 3 ed. Niterói/RJ: Impetus. 2015.

RODAS DE RIMAS: NARRATIVAS ESTÉTICAS DE JUVENTUDES EM PERIFERIAS URBANAS

Jorge Luiz Barbosa
Monique Bezerra da Silva

Introdução

O presente artigo resulta da pesquisa realizada no âmbito do Projeto Culturas de Periferia do Observatório de Favelas , com o recorte geográfico dos bairros da periferia da cidade do Rio de Janeiro, notadamente os localizados na chamada Zona Oeste carioca¹. A pesquisa contou com revisão bibliográfica sobre a temática da cultura em sua dimensão urbana, inventários documentais e entrevistas em profundidade com ativistas, produtores e artistas envolvidos na cena das Rodas de Rima.

Buscou-se construir mapeamentos cognitivos das vivências de jovens que inventam repertórios e práticas que configuram uma das mais significativas expressões estéticas contemporâneas, particularmente construídas e referenciadas na periferia urbana contemporânea.

¹ Bangu, Campo Grande, Realengo, Santa Cruz, Jacarepaguá, Curicica, Taquara, Recreio, Cidade de Deus, Vargens, entre outros.

Sobre os significados das Rodas de Rimas na Cidade

DJs, mestres de cerimônia, dançarinos, fotógrafos, grafiteiros, poetas e todos outros que se achegam em praças, esquinas e viadutos se tornam os criadores de celebrações estéticas em cenas públicas. Então, a Roda está formada. Cantos, rimas, bailados e cores marcam e demarcam territorialidades corporificadas por jovens. Muitos deles são negros e negras de favelas, subúrbios e de periferias urbanas que estão a revidar com suas narrativas estéticas às condições de desigualdade de direitos em que vivem. Emergem, então, formas de linguagem, de vivências, de paixões e de imaginações que pluralizam as concepções e percepções da cidade. Em outras palavras, estamos diante de narrativas que se constituem nas disposições dos sujeitos sociais em atos simbólico-expressivos de visibilidade na cidade.

As rodas hoje são um dos movimentos mais importantes de ocupação da cidade, elas basicamente ocupam as praças, são feitas por jovens basicamente. (...) Além de reunir jovens em torno de uma cultura politizada elas geram oportunidades para eles se revelarem como talentos da cultura hip-hop. Geram também mais segurança para o espaço público onde acontece porque elas justamente reúnem essas pessoas e essas pessoas oferecem uma segurança maior ao espaço público e elas são uma forma de entretenimento cultural. É um movimento muito relevante para cidade, para recuperação da autoestima dessa juventude. Os protagonistas dessas rodas são jovens de favelas, de periferias, são jovens que basicamente não tem voz, não tem canais de se expressar. Então, as rodas são

formas dos jovens se expressarem, de apresentar sua poesia e a realidade das suas quebradas. O papel das rodas hoje na ressignificação do espaço público é gigantesco. (COSTA, 2017)²

Apesar de efêmeras, criminalizadas e impedidas de acontecer em espaços comuns da cidade, as Rodas de Rima acontecem e fazem fissuras na ordem racional normativa do espaço urbano³. Rôssi Alves (2013, p. 38) as considera como “um grande encontro de jovens, unidos pela ideia de ocupar lugares públicos e levar diretamente arte e cultura às pessoas de forma horizontal e interativa”. Ainda para autora, a realização semanal das Rodas “em diversos bairros do Rio de Janeiro, com a participação de poetas, músicos, grafiteiros, artistas plásticos” é responsável pela construção de uma ampla rede cultural na cidade. Concorrendo plenamente com os argumentos de Rôssi Alves, a configuração de redes de relações de pertencas discursivas, gestuais e performáticas ganham sua corporeidade em ruas, praças e esquinas.

É nesse movimento que galeras vinculadas às rodas culturais podem reverberar seus repertórios e apresentar suas performances em músicas, poesias e danças para além das vivências territorializadas em suas comunidades de morada. As rodas de rima são territorialidades de convivências plurais e, inclusive, abrigam aprendizados em situações de conflito de ideias, opiniões e práticas⁴. Podemos dizer que estamos diante de uma estética da existência, potência da vida dos sujeitos em oposição ao espaço urbano disciplinado pela propriedade privada e controlado pelo consumo mercantil globalizado, inclusive demarcando afirmação das existências de jovens, em sua maioria por negros residentes em periferias, subúrbios e favelas.

² COSTA, Julio Cesar: depoimento [Jul. 2017]. Entrevistadora: S. Mirailh. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2017. Entrevista concedida ao Projeto Culturas de Periferias 2

³ Apesar da Lei do Artista de Rua declarar que as festas na rua prescindem de autorização dos órgãos públicos – desde que gratuitas, com duração máxima de quatro horas, dispensem palco e respeitem os decibéis definidos, observa-se a exigência de autorizações por parte de agências do governo municipal que inviabilizam, cancelam e proíbem atividades artísticas e culturais, mesmo quando estas estão abrigadas no escopo da Lei.

⁴ É importante traçar a diferenciação entre conflito e confronto. O primeiro, o conflito, pressupõe a presença do outro como legítimo, e incorpora a diferença como expressão da existência. O segundo, o confronto, é negação da legitimidade do outro diferente, mobilizando a apartação e a negação da diferença, no seu limite, o extermínio do outro considerado ilegítimo.



Foto: Chiara Martelotta

Rodas Culturais de Rima da Periferia Carioca

As Rodas de Rima começaram a se destacar mais decisivamente na paisagem cultural urbana do Rio de Janeiro em 2010 (ALVES, 2016), originando diversos coletivos e mais de uma centena de rodas hoje mapeadas. Como dissemos, as praças de favelas e de subúrbios foram as principais espacialidades a abrigar aqueles eventos reunindo

jovens para rimar, dançar e cantar.

Esse movimento ganha força nos bairros suburbanos e, em particular nas periferias urbanas, ganhando expansão a cada ano, com marcante protagonismo dos jovens. Em entrevistas em profundidade com produtores e autores de rodas culturais se observa um imenso empenho do fazer acontecer das celebrações. Muitas rodas iniciam com expressão de desejo dos seus autores de buscar encontro, de fazer fissuras com o cotidiano limitado de lazer e convivências lúdicas – além das impossibilidades e constrangimentos ao acesso a equipamentos culturais (econômicas, raciais, distâncias em relação a local de moradia e trabalho) – mais logo se dissolvem ou se tornam intermitentes devido às imensas dificuldades de realização.

A crítica à reduzida atenção às rodas culturais por parte do poder público é marcante. O desinteresse resulta do não reconhecimento das celebrações como significativas da criação cultural da cidade e do racismo institucional que se faz presente em relação aos seus autores, agindo como filtros na aprovação de projetos ou mesmo para autorização dos eventos.

E elas [as rodas] são um movimento de resistência, porque não há apoio nenhum do Estado, da Prefeitura, e mesmo assim, com tanta resistência, elas não param de crescer, então eu acho que por isso que as rodas são importantes pra cidade, elas ressignificam o espaço, dão oportunidade pros jovens se expressarem, são uma forma dos jovens se revelarem como talentos e são uma forma deles se reunirem em torno de uma cultura engajada. (COSTA, 2017)

A criminalização que estigmatiza as rodas culturais é originada, na verdade, em juízos de valor conservadores de agentes do Estado e da mídia hegemônica. Tais posições ideológicas discriminantes não se sustentam diante de um olhar mais atento e não preconceituoso em relação aos autores das celebrações de rima. Na verdade, as rodas são territorialidades expostas à violência da polícia e aos grupos criminosos, fazendo com que as celebrações experimentem situações de repressão e constrangimentos permanentes.

(...) o Estado trata o movimento de maneira clandestina. Hoje pra conseguir uma autorização pra fazer uma roda é uma coisa difícilima. Até ano passado nós tínhamos um marco regulatório bem claro em relação à autorização do município, temos um decreto, o 47013, que dispensa os alvarás das rodas, mas ele está vinculado a uma resolução que divulga o calendário das rodas. É um decreto que depende dessa resolução – que é anual – pra acontecer. Esse ano, por exemplo, não tem resolução, ou seja, as rodas estão acontecendo sem autorização da Prefeitura, porque se você usa a Lei do Artista de Rua não vale nada (...). E o Estado não quer nem saber, ele chega, vê aglomeração de jovens e já quer espanar, já quer porrar... Os casos de opressão são milhares, desde quebra de equipamentos a porrada nos jovens e por aí vai. A gente está lutando muito pra mudar isso, estamos com algumas frentes de articulação política pra mudar a legislação, não estamos parados não. (Por motivos de prevenção a possíveis represálias, o entrevistado não é identificado).

Estamos diante de processos mais gerais de restrição e constrangimento da reunião de pessoas em espaços comuns que operam a negação da dimensão pública de praças, esquinas e ruas, afetando a todos nós e não somente aos ativistas das rodas culturais.

Apesar das limitações de reconhecimento impostas, dos estereótipos e estigmas que se fazem presentes quando se trata das Rodas de Rima no conjunto da cidade, as formas organizativas e modos de mobilização inovadores se fazem presentes.

(...) Hoje são 80, teriam 300 rodas espalhadas, isso com certeza, o que não falta é um jovem querendo fazer uma roda perto da sua casa, os jovens vem lá de Santa Cruz pra ver a roda aqui, tem gente de outros municípios pra ver a roda aqui, eles se movimentam muito, é um fenômeno que gera essa mobilidade. É só você ter uma infraestrutura básica para oferecer pra roda que eu tenho certeza que vão ter vários grupos querendo abraçar. (COSTA, 2017)

Considerações para seguir em frente

Apesar dos estereótipos da pobreza e dos estigmas da violência que ainda marcam as favelas, subúrbios e periferias urbanas, é inegável o reconhecimento da riqueza de suas expressões estéticas e modos significativos de apresentar (e afirmar) a sua pluralidade cultural. Embora não sejam marcadas por uma elaboração nos padrões dominantes de cultura, a constelação simbólica elaborada nos territó-

rios populares gera produções individuais e coletivas que permitem a construção de complexas redes de sociabilidade em territorialidades de convivências plurais.

As Rodas de Rima são expressões de como as juventudes de espaços populares inventam suas narrativas estéticas de ser e estar no mundo, provocando a construção de outros horizontes de significados para seus territórios de morada e para a cidade. Entra na cena urbana um conjunto de sujeitos e práticas criativas em suas cores grafitadas, suas sonoridades multiplicadas, seus bailados de corporeidades e suas memórias figuradas em cenas de pertencas em movimento. Estamos diante do que denominamos de culturas de periferia; uma construção de relações de intersubjetividades que desejam outras formas e outros conteúdos de sociabilidade.

É justamente nesse sentido que as Rodas Culturais demonstram ser um referencial fundamental para elaboração e execução de políticas públicas democráticas de cultura, especialmente as que possam ser capazes de efetivar direitos à criação e fruição cultural em construção pelos jovens marcados por estigmas sociais e preconceitos raciais. E, quando se trata de bairros em periferias urbanas, como o da Zona Oeste, a democratização de investimentos e apoio às inventividades estéticas deve reconhecer o significado sociopolítico de sua potência de sociabilidade e sua exigibilidade de direitos, sobretudo para efetivar as mudanças que a nossa sociedade tão desigual ainda insiste em adiar.

Referências

ALVES, Rôssi. **Rio de Rimas**. 1a Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

BARBOSA, J. L. **Cultura e Território**. Lumens Juris: Rio de Janeiro, 2017.

HALL. S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

SILVA, J. S. BARBOSA, J. L. FAUSTINI, M. V. **O Novo Carioca**. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

ARTE NA (SOTERÓ)POLIS: ENTREVISTA COM FELIPE DE ASSIS E RITA AQUINO SOBRE O FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DA BAHIA.

Flávia Landucci Landgraf

Kátia Costa

Os festivais são espaços de produção de arte e cultura que, crescentemente, tomam parte nas dinâmicas de disputa pela cidade; visto que *pari passu* à emergência movimentos libertários e reflexivos surgem também correntes conservadoras e retrógradas ciosas por cercear as liberdades de criar e produzir criticamente.

A proposta dessa entrevista é reafirmar o lugar da arte nos processos de construção da cidadania, nos quais é possível criar e produzir novos fluxos e encontros criativos. Aproximar para transformar, provocar ciclones sociais e políticos, incitar outros olhares e ampliar conexões. É esse o sentido que subjaz essa conversa sobre o FIAC – Festival Internacional de Artes Cênicas, sobre a forma pela qual este festival se constitui enquanto intervenção artística na cidade de Salvador e como se posiciona frente aos desafios atuais, tomando por base sua relação com a Diversidade Cultural. Teatros, espaços universitários, centros culturais, calçadas e praças da cidade foram tomados, pelo 11º ano, por esse “organismo vivo” chamado FIAC. Neste ano, o festival aconteceu de 23 a 28 de outubro, na cidade de Salvador, com a realização de espetáculos, oficinas, seminários e cursos. Metade de toda a pro-

gramação aconteceu na rua, intervindo diretamente na dinâmica da cidade e convidando transeuntes desavisados à fruição e reflexão.

“Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”, segundo o mestre - cada vez mais necessário - Paulo Freire na sua obra basilar, *Pedagogia do Oprimido*. Publicada em 1968, durante a ditadura militar brasileira, essa frase ecoa 40 anos depois na organicidade do FIAC; o qual, a sua maneira, também desafia o autoritarismo e exercita a liberdade. Nutrido e gerado na troca e no diálogo, o FIAC promove a arte e disputa a cidade como espaço coletivo. Bagunça o cotidiano. Aguça percepções. Alimenta imaginários alternativos.

Nas próximas linhas, Felipe de Assis e Rita Aquino, organizadores do FIAC falam sobre os 11 anos de aprendizados, resistências e reformulações do festival. A história que nos contam é mais do que a descrição do legado de um festival, é um convite ao pensamento sobre o fazer artístico e político comprometido com a beleza estética e a justiça social.

Entrevistadoras: Felipe e Rita, como vocês definiriam o FIAC? Como se dá o processo de curadoria do Festival?

O Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - FIAC foi criado em 2008 e, desde então, tem sido compreendido como um organismo vivo implicado na dinâmica da cultura local e da cidade. Ao longo dos anos, o festival passou por modificações conceituais e orçamentárias. No início de suas atividades, o festival tinha como missão colocar



Foto: Isabela Buggman

a produção baiana no circuito de festivais internacionais das artes cênicas contemporâneas no Brasil e no mundo. Naquele momento, ainda que com muitas lacunas, havia uma política para as artes mais favorável do que aquela que vislumbramos atualmente. Hoje, após onze edições, nos deparamos com uma perspectiva de diminuição de orçamento para as artes, mas o Festival tem compreendido seu papel enquanto um ambiente agregador, polifônico e dissensual, no qual se reúnem trabalhadores da cultura e públicos nas suas diferentes atividades: programação artística, formativa e ponto de encontro.

Desde 2012, a curadoria da mostra local do festival vem sendo um importante espaço de diálogo, participação e construção de conhe-

cimento de forma coletiva e dialógica. Vimos experimentando nesse grupo, composições com participantes que representassem diferentes vozes, reunindo coordenação geral do festival, comunicação, atividades formativas, críticos, pesquisadores, agentes culturais de Salvador e de outros estados.

Ideias de participação, colaboração, horizontalidade, indisciplina e descategorização de linguagens têm sido motores criativos que buscamos articular tanto na mostra artística e formativa do festival, como incorporar na gestão e curadoria do evento.

Qual a leitura que fazem sobre a importância dos festivais para as cadeias produtivas das artes em Salvador? Como vocês entendem a inserção do Festival na dinâmica de produção estética, cultural e política da cidade?

A regularidade dos festivais tem função estruturante no calendário de atividades culturais das cidades. Além disso, o modelo de festival mais recorrente articula mostra artística e atividades formativas, que contribuem para a formação de artistas, técnicos, profissionais da cultura e espectadores.

Por sua natureza, os festivais promovem intercâmbio de ideias no âmbito artístico, que favorece o aparecimento de soluções cênicas, mas também estimula outros caminhos de produção. Grupos e agentes culturais se encontram, se reconhecem nos festivais e trocam estratégias e experiências relacionadas à manutenção das suas atividades.

Depois de onze edições, podemos perceber na paisagem artística da cidade a influência estética de grupos que participaram dos festivais.

Também podemos perceber a colaboração entre artistas que se conheceram no FIAC, com desdobramentos em novos projetos.

Como se dá a relação do FIAC com os seus mantenedores e parceiros de realização, considerando os aportes, dificuldades e tensões?

Em onze anos de história, o FIAC acumulou muitos parceiros e construiu relacionamentos saudáveis e respeitosos. Uma característica sob a qual se pode reunir todos é a liberdade, por isso todas as edições foram realizadas com autonomia. Por outro lado, há um desejo de todos que estão implicados na realização de um festival que é trabalhar com antecedência. Obter definições de patrocínio e aporte de verbas com maior antecipação é ainda um aspecto que precisamos avançar. Infelizmente, ainda vivemos uma cultura de véspera com prazos apertados que estressa e precariza o trabalho de todos os envolvidos.

Mais recentemente, quando se acentuou a crise de financiamento na cultura e a consequente diminuição dos orçamentos, houve um reposicionamento de toda a cadeia produtiva e, conscientes desse novo momento, contamos com a compreensão e a solidariedade dos profissionais da equipe - artistas, técnicos, patrocinadores e instituições - para realizar o festival.

A programação do FIAC oferece uma diversidade de espetáculos, performances e experimentações artísticas que buscam promover uma interação entre a cidade, seus habitantes e os diferentes modos e modelos criativos. Ao longo dos anos de realização desse Festival, vocês verificam alguma mudança de perfil do público e na recepção deste à programação oferecida?



Foto: Isabela Buggman

Compreendemos que, como festival, o FIAC também se configura como um importante espaço de formação - de artistas, profissionais da cultura e espectadores, conforme mencionamos anteriormente. Poderíamos destacar, por exemplo, a mediação cultural, realizada de forma continuada desde 2011. No âmbito do FIAC, a mediação consiste de um conjunto de ações artístico-educativas realizadas antes, durante e após a apreciação da programação artística, com intuito de

potencializar as experiências vivenciadas ao longo do festival.

Desenvolvida como estratégia para enfrentar as desigualdades de oportunidades, no que diz respeito ao acesso físico e linguístico aos bens culturais, a mediação cultural é construída em estreita articulação com a curadoria de cada edição, o que possibilita a abordagem não apenas das temáticas ou procedimentos artísticos presentes nas obras, mas das linhas de força da proposta curatorial.

As ações conjugam apreciação estética, prática artística e reflexão crítica, na perspectiva de contribuir com processos de construção de autonomia. Para isso, trabalhamos tendo como marco as práticas colaborativas presentes no campo da arte, no sentido de construirmos juntos um ambiente de produção e circulação de sentidos em múltiplas direções. Não nos interessa uma mediação diretiva, que aposte em um único sistema interpretativo: nosso intuito é exercitar possibilidades de tradução.

Ao longo destes anos, temos desenvolvido diferentes estratégias e atividades. É importante destacar que, em outras edições, já tivemos condição de viabilizar o transporte dos grupos mediados, visitas guiadas aos equipamentos culturais, duas edições de publicação impressa especializada voltada para educadores. A cada ano precisamos nos reinventar a partir das condições financeiras e, é claro, dos nossos processos de avaliação. O que se mantém, sem dúvida, são os vínculos construídos ao longo de tantos anos, que potencializam a continuidade da participação dos grupos mediados e a ampliação desta rede, alcançando a cada edição novas instituições e organizações da cidade.

Ainda no que diz respeito à preocupação com os públicos do festival, em 2017 fizemos uma pesquisa qualitativa e quantitativa para criar canais de escuta mais efetivos e diretos com o nosso público. A partir desse mecanismo, podemos verificar algumas informações que antes eram impalpáveis.

Nessa primeira abordagem, descobrimos que 28,5% dos entrevistados participaram do festival pela primeira vez, indicando que, além da fidelização de público, temos ampliado a diversidade de participantes e a abrangência do impacto do projeto; 6,29% dos entrevistados avaliam a programação de espetáculos do festival como boa e excelente; 97,71% das pessoas que responderam a pesquisa consideram o festival extremamente importante ou importante para a cultura local; e que 77,5% dos entrevistados sabem citar de memória os patrocinadores e apoiadores do festival.

São números significativos e que nos dão possibilidade de trabalhar de maneira mais consistente, inclusive gerando indicadores capazes de aferir o retorno do investimento e importância simbólica do evento. Em 2018, aprimoramos a pesquisa, e estamos, neste momento, justamente analisando os dados da última edição.

A relação entre arte e diversidade cultural vem ganhando espaço no debate sobre criação e fruição artística. Como se traduz essa relação num festival como esse?

Enquanto organismo vivo e implicado no seu contexto e sua história, também nos interessam os temas e as disputas políticas de populações

historicamente invisibilizadas e o próprio mecanismo de construção de narrativas. Desde 2016, o festival tem investido em ações de permanência, contato e discussão, mediante as quais vêm buscando, dentro do campo cultural, respostas aos discursos que não querem reconhecer conquistas das populações minorizadas ou desejam reprimi-las.

Muitos espetáculos da programação tratam diretamente desses assuntos. Já com uma longa tradição, o festival discute as questões raciais e da cultura diaspórica. Citamos aqui alguns exemplos. Na primeira edição do festival, foi apresentado o espetáculo *Sizwe Banzi est mort* ("Sizwe Banzi está morto"), do diretor inglês Peter Brook, que tratava da questão do apartheid. Outro destaque é a crítica corrosiva a respeito da branquitude da performer sul-africana radicada na Suíça, Ntando Cele, em *Black Off*, espetáculo que abriu o evento em 2017. Localmente, o trabalho *Sirè Oba*, do grupo NATA de Alagoinhas, cidade do interior do estado, vêm afirmando a cultura de tradição africana e outras epistemologias. No campo das narrativas históricas, destacamos o teatro documentário de *Mi Vida Después*, dirigido pela argentina Lola Arias (2010) e *Cabeça: um documentário cênico*, de Felipe Vidal, do Rio de Janeiro (2017), que lança um olhar crítico sobre religião, Estado e política nos anos após a redemocratização do País de 1985. Foi também em 2017 que aconteceu o episódio mais controverso do festival - sinal dos tempos! O espetáculo *Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, interpretado pela atriz transgênero Renata Carvalho, sofreu uma tentativa de censura através de uma liminar que impedia a segunda apresentação do espetáculo no Espaço Cultural da Barroquinha, sob a alegação de que, a representação de Jesus Cristo por um corpo trans ofenderia os fiéis de religiões cristãs e "poderia gerar



Foto: Isabela Buggman

uma guerra santa". Esse tipo de argumentação só evidencia o desconhecimento, reforça o preconceito e busca fortalecer, através da midiaticização de atitudes moralistas, a onda conservadora sob a qual o país se encontra atualmente. O que se vê em cena é o exercício da diferença evocando os valores cristãos de amor e tolerância. A Rainha do Céu nos convida a uma reflexão sobre quais corpos importam e o genocídio da população transgênera no Brasil, país recordista em assassinatos de travestis.

Em 2018, o FIAC aconteceu às vésperas das eleições presidenciais

com a população polarizada e sob a denúncia de atos violentos contra mulheres, LGBTQIs+ e lideranças de esquerda, como a placa que homenageava a vereadora Marielle Franco, quebrada em praça pública no Rio de Janeiro. Neste clima de tensão e insegurança, o festival reconheceu seu papel de abrigo, encontro e fortalecimento não apenas da classe artística, mas de todos aqueles que estavam se sentindo ameaçados ou agredidos pela disputa política. Participaram da abertura da edição o presidente da Comissão de Direitos Humanos da OAB-BA, Jerônimo Mesquita, a diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Renata Dias, e Arany Santana, atual Secretária de Cultura do Estado da Bahia. Ambas, Renata e Arany, são mulheres negras ocupando lugares de poder na sociedade e lideranças implicadas nas causas sociais. Como denominou Renata Dias, a abertura do festival era um aquilombamento, uma força de resistência e solidariedade em um momento tão delicado da história do país.

Mais uma vez a programação do festival incorporou em ações artísticas, reflexivas e performativas as ideias de política e relação com a sua comunidade através da arte. Cinquenta por cento da programação deste ano aconteceu na rua e buscava contato com o público. Intervenções urbanas, como Camaleões e Você tem um minuto para ouvir a palavra?, foram para o centro da cidade, Rua do Cabeça e Praça da Piedade discutir sociedade de consumo, história do Brasil, filosofia e estética... Além disso, pela primeira vez, nossa programação artística teve a tradução em LIBRAS, possibilitando a participação de outros segmentos da população.

A partir da ideia de encruzilhada, a décima primeira edição do festi-

val buscou refletir sobre as tensões, encontros e conhecimentos que estão na rua e nos saberes não-hegemônicos para gerar caminhos alternativos.

Além dos temas abordados na programação artística, desde 2014, realizamos o Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas, um espaço criado no âmbito do FIAC para promover debates que articulem esses dois campos de atuação a partir de três eixos: diálogos, partilhas e invenções. O Seminário já possibilitou a participação de mais de 40 profissionais de países como Alemanha, Argentina, Bolívia, Colômbia, Espanha e Estados Unidos, e diversos Estados do País com experiências contundentes no campo da cultura em instituições públicas, iniciativa privada e instâncias comunitárias.

Nos últimos três anos, o Seminário vem ganhando um formato expandido, isto é, o evento espalhou seus eixos orientadores ao longo do tempo e dos espaços do festival, investindo na performatividade das ações e gerando resultados distintos. Um exemplo foi a atividade intitulada De novo: retomar utopias em tempos de crise, idealizada conjuntamente com a curadora alemã Sigrid Gareis, em 2016. Propusemos uma maratona com oito convidados, numa espécie de incubadora de ideias voltadas para o interesse coletivo e social pautada no conceito de colaboração. Outro exemplo emocionante foi a fala do colombiano Sergio Restrepo, em 2017, que compartilhou a experiência de gestão de um equipamento cultural em uma região extremamente violenta da cidade de Medellín, e o processo de transformação desta realidade a partir da abertura do teatro para a população em situação de rua e usuária de drogas.

A cada edição, o FIAC vem amadurecendo e criando novas formas de estabelecer relações entre a arte e o público. Quais as expectativas para as edições futuras?

Nosso desejo para as edições futuras é estreitar ainda mais a relação com a cidade e ampliar a comunidade do festival. Os festivais são conquistas que obtivemos nos últimos tempos e, apesar de perspectivas adversas, podemos nos mobilizar para continuar realizando. Os festivais são também utopias nas quais podemos, ainda que por breves momentos, experimentar um mundo que queremos. O FIAC terminou sua 11ª edição exatamente no dia 28 de outubro, dia do 2º turno das eleições presidenciais, com o trabalho “El Desenterrador”, da Societat Doctor Alonso, que propôs que escavássemos coletivamente a palavra “Brasil”. Em momentos de cisão e ruptura, a arte tem sido, historicamente, um elemento capaz de repensar e reconstituir a trama social. Acreditamos que por muito tempo nos manteremos entranhados na cidade.

MAPEAMENTO DA DANÇA: MODOS DE SOBREVIVÊNCIA DE GRUPOS, COMPANHIAS E COLETIVOS

Lúcia Helena Alfredi de Matos

Gisele Marchiori Nussbaumer

Resumo: este texto traz considerações sobre os modos de sobrevivência de grupos, companhias e coletivos da dança, a partir dos resultados da pesquisa “Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil” (MATOS E NUSSBAUMER, 2016), desenvolvida através de Termo de Cooperação Técnica entre a FUNARTE/MINC e a UFBA.

Para tratar dos modos de sobrevivência de grupos, companhias ou coletivos de dança, nos baseamos em dados da pesquisa “Mapeamento da Dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil” (MATOS E NUSSBAUMER, 2016), desenvolvida através de Termo de Cooperação Técnica entre a FUNARTE/MINC e a UFBA com a participação de pesquisadores e estudantes de dez universidades (IFG; PUC-SP; UFBA; UFC; UFG; UFPA; UFPE; UFRJ; UNESPAR – Campus Curitiba II; UNESP; UPE). A pesquisa foi realizada por meio de três tipologias de questionários on-line, com questões fechadas e abertas, e sua abordagem possibilitou a convergência de dados quantitativos e qualitativos sobre aspectos socioeconômicos, de formação e produção artística dos 338 grupos de dança partici-

pantes. Os resultados não permitam uma generalização para toda a população da dança, mas apontam para um significativo diagnóstico a partir das perspectivas do diversificado grupo de respondentes.

De início, vale identificar o perfil dos responsáveis pelos 338 grupos participantes da pesquisa Mapeamento da Dança. Eles são jovens, têm, em sua maioria, entre 26 e 45 anos (53%), e possuem funções distintas nos seus grupos, sendo as mais citadas: diretor(a) (15,7%), coreógrafo(a) (12,7%), produtor(a) artístico(a) e cultural (8,9%), professor(a) de dança (8,5%), dançarino(a) (7,9%) e bailarino(a) (7,4%). Essas funções são desempenhadas sem contrato formal (35,2%), como voluntariado (21,9%) ou com vínculo como associado ou sócio (27,2%). Quanto a renda, 36,7% declaram ter uma renda familiar mensal bruta de até 2 salários mínimos; 23,1% entre 2,1 a 5 salários mínimos; 20,7% entre 5,1 a 10 salários mínimos e 10,7% entre 10,1 e 20 salários mínimos.

No que se refere à escolaridade, a maior frequência entre os responsáveis pelos grupos é de graduação completa ou incompleta (25,7%), seguida de ensino médio completo (17,8%), especialização (15,4%) e mestrado e/ou doutorado (8%) em outras áreas. Vale ressaltar que apenas 6,2% possuem graduação completa ou incompleta em dança, em contraposição, 12,1% têm mestrado ou doutorado com pesquisa na área. Esses dados apontam uma diversidade de formação, com índices significativos na pós-graduação. No caso da graduação, registra-se a dificuldade de realização de uma formação específica em dança em muitos estados brasileiros, visto que apenas nos anos 2000 se iniciou um processo de abertura de mais cursos nas Insti-

tuições de Ensino Superior (IES), principalmente nas públicas. Em 2015, os cursos de graduação em dança estavam sediados em 33 IES, ofertando 49 cursos, em sua maioria licenciatura, formação esta que propicia mais um campo de atuação ao artista.

Entre os 338 grupos participantes da pesquisa, 46,2%, de acordo com os respondentes, se consideram profissionais, 24,9% encontram-se em processo de profissionalização e 29% são amadores. Ressalta-se que termo amador é utilizado para definir grupidades que atuam na dança por interesse no fazer artístico, sem foco na atuação profissional, nas relações de trabalho e no mercado (MELO e ANDRAUS, 2015). Uma parcela significativa dos grupos tem 10 ou mais anos de atuação (42,9%), 26,3% possuem entre 2 e 5 anos, seguidos de 21,6% que atuam entre 6 e 10 anos. Apenas 9,2% possuíam, na data da coleta de dados, até 2 anos de atuação. A maioria tem como contexto de origem um grupo de amigos (33,4%), aparecendo em seguida aqueles que começaram em espaços de formação (16,4%), associações (11,5%), universidades (10,1%), escolas da rede pública (9,1%), instituições não governamentais (8,4%), escolas da rede privada (4,5%). Isso aponta a importância da inserção da dança em espaços formais e não-formais, o que possibilita o contato inicial com a área e o despertar para possível profissionalização no campo.

Em sua maioria, os grupos são compostos de membros jovens e adultos jovens, sendo que 21,7% possuem faixa etária de 24 a 30 anos, 19,4% de 17 a 23 anos, 15,9% de 31 a 37 anos. Interessante notar que 11,5% declaram ter membros entre 10 e 16 anos, faixa etária característica de grupos amadores, e um pequeno percentual de 4,6%



Foto: Camila Kowalski

declara ter a participação de crianças de 3 a 9 anos, faixa não comumente encontrada em grupos. São poucos aqueles que declaram ter membros na faixa de 38 a 44 anos (11,3%), de 45 a 51 anos (7,3%), de 52 a 60 anos (5,4%) e acima de 61 anos (2,9%). Podemos hipoteticamente especular que das grupalidades que declaram ter membros acima de 45 anos, os dados podem estar relacionados a presença de companhias oficiais em quatro das oito capitais investigadas (Curitiba, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo), que mantêm os bailarinos acima de 40 anos em decorrência de serem servidores públicos e não existirem aposentadorias especiais no plano de carreira desses artistas da dança.

Quanto à existência de vínculos institucionais, 117 dos 338 grupos informam ter algum vínculo, o que corresponde a 34,6% do total, enquanto os demais 221, ou seja, 65,4%, não possuem vínculos e caracterizam-se como “independentes”. Dentre os que declaram ter vínculos institucionais, 39,3% são com instituições públicas e 60,6% com privadas. Dentre as instituições públicas, a maioria é estadual (52,2%), seguida das federais (34,8%) e das municipais (13%). São citadas na pesquisa Instituições de Ensino Superior, de Educação Básica, fundações, associações, autarquias, assim como academias ou estúdios de dança, associações culturais, cooperativas, sociedades civis sem fins econômicos e associações comunitárias. Chama atenção a representação das cooperativas (14,5%), hoje colocadas como um novo modo de organização jurídica e de forma de trabalho de coletividades.

A maior parte dos grupos de dança (65,4%) se caracteriza como “independente”, o que implica, muitas vezes, na inexistência de relações formais de trabalho. Verifica-se, por exemplo, que 50,6% desses grupos declaram não possuir nenhum membro com carteira assinada, também 62,3% dos seus membros não possuem empregos ou contratos públicos. Em sua maioria, esses grupos trabalham com contratos de prestação de serviços ou sem contratos formais com seus membros, o que atesta um alto índice de informalidade.

Em relação à remuneração, um percentual significativo (32,5%) dos grupos independentes declara que seus membros não possuem nenhum tipo de remuneração, podendo aqui se enquadrar os grupos amadores e uma parte dos que estão em processo de profissionalização. São registrados os seguintes tipos de remuneração nos grupos:

30% por apresentação/cachê, 15% com remuneração mensal, 13,5% por prestação de serviços e 9,1% por divisão de bilheteria. Considerando-se os 338 respondentes da pesquisa, tem-se como valor médio de remuneração dos membros dos grupos as seguintes faixas: 22,8% recebem menos de 1 salário mínimo; 9,8% de 1 a 2 salários mínimos; 7,4% de 2 a 3 salários mínimos; 1,8% de 3 a 4 salários mínimos; 0,9% de 4 a 5 salários mínimos e outros 0,9% de 6 a 7 salários mínimos. As faixas de 5 a 10 salários apresentam o percentual de 0,6%. A maior parte, 42,9%, afirma que os membros não possuem qualquer remuneração.

Em uma questão que aborda se a sustentabilidade financeira dos membros do grupo provém da atuação em dança, dos 338 respondentes, mais da metade (52,1%) afirma que não, enquanto 34,3% afirmam prover parcialmente e 13,6% que é oriunda da dança. Apesar de 47,9% apontarem para uma sustentabilidade parcial ou totalmente vinda da dança, se evidenciam fragilidades na atuação do trabalhador da dança, como a informalidade nos vínculos de trabalho, um cenário instável e com baixa remuneração para aqueles que buscam uma atuação profissional.

A formalização das relações de trabalho, distante das expectativas de parte considerável dos profissionais da arte, parece apontar para formas e modos de regulação e objetivação que normalizam a precarização das condições de trabalho e de vida, a condição temporária de provimentos oriundos de cachês e leis de incentivo, para novas e velhas formas de trabalho cooperativo e, finalmente, o “se virar” como meio de sustento. (RIZEK, 2010, p.31)

As fragilidades apresentadas referentes à atuação do trabalhador da dança soma-se uma adesão mediana dos membros dos grupos aos Sindicatos de Dança e/ou SATED's. Entre os 338 respondentes, 154 (45,6%) declaram não ter membros filiados, enquanto 24% citam ter entre 1 e 3 membros filiados; 23,4% entre 4 e 10 membros e 7,1% mais de 21 membros, cuja soma corresponde a 184 (54,4%) grupos com membros filiados a sindicatos da área. Isso gera também um questionamento sobre a real representação desses sindicatos para os artistas da dança.

Outro aspecto diz respeito à estrutura física dos grupos, sendo que apenas 13,2% declaram ensaiar em espaços próprios, enquanto quase um terço afirma utilizar espaços públicos cedidos (28,5%), seguido de espaços privados cedidos (18,5%), espaços alugados (17,1%), ensaio em espaços urbanos (10,7%), enquanto outros declaram não ter espaço certo para realizar os ensaios (12%), o que aponta para mais uma dificuldade para sobrevivência dos grupos.

Quando indagados sobre a existência de mercado para a dança em sua capital, 70,7% afirmam que existe tal mercado. Entretanto, na questão que justifica essa afirmativa, contraditoriamente, 42,3% dos comentários apresentam ponderações negativas sobre esse mercado, tais como: é restrito ou insuficiente, faltam investimentos e políticas públicas, depende dos editais e políticas de financiamento, entre outras. Os aspectos positivos representam 43,5% das respostas e se baseiam em distintos argumentos, sendo os mais significativos: a existência de editais e políticas de financiamento, a cidade propicia

condições favoráveis, diversidade de áreas e espaços de atuação, existência de festivais, mostras e residências.

Quanto à circulação, 84,9% dos grupos afirmam ter participado de festivais ou mostras nos anos de 2013 e 2014. Mais da metade (54,4%) participou em até 3 festivais em seu estado, 15,7% em de 4 a 7 festivais e 11,8% em mais de 8 festivais ou mostras. No entanto, 18,1% dos grupos não circularam nos seus estados. No âmbito nacional, pouco mais de um terço dos grupos (36,6%) participaram em até 3 festivais, 15,7% em de 4 a 7 festivais e 9,4% em mais de 8 festivais. Amplia-se o percentual de grupos (38,3%) que informam não ter participado de nenhum festival ou mostra no país nesses dois anos. Quanto à participação em festivais internacionais, fica evidente a dificuldade encontrada pelos grupos, visto que 72,5% informaram não ter participado de festivais ou mostras em outros países nesse período. Ainda relacionado a circulação, são apontadas as seguintes fontes de recursos: 25,1% de recursos próprios, 10,3% de editais públicos, 8,1% de apoio direto, 6,8% de doações, 6,4% trocas de serviços/permutas, 5,8% de prêmios, 3% de captação via leis de incentivo estadual, 2,3% de editais privados, 1,7% de leis de incentivo federal, outros 1,7% de leis de incentivo municipais, 0,8% de crowdfunding. Ressalta-se que 19,9% declaram não ter tido recursos para circulação.

Verifica-se que a maioria das grupalidades investe recursos próprios tanto na circulação como nas montagens, cujo percentual continua superior a outros tipos de recursos, mesmo quando agregamos algumas tipologias similares como doações e permutas, sendo que a presença de recursos públicos ainda é consideravelmente modesta.

Isso gera outra indagação sobre o alcance e a abrangência dos editais para a área da dança bem como aponta as dificuldades para a captação via leis de incentivo.

Em âmbito nacional, percebe-se uma disparidade entre o volume de recursos dirigidos aos editais em relação aos da Lei Rouanet, o que dificulta ainda mais a situação das grupalidades de pequeno e médio porte. O total de recursos utilizados durante os anos abrangidos na pesquisa (2013 e 2014) mostra que apenas 12,4% dos grupos conseguiram ter recursos entre 100 mil a 1 milhão de reais, e um número ainda mais reduzido, apenas 1,2%, obtiveram recursos entre 1,1 e acima de 2 milhões.

Diante deste diagnóstico, percebemos que a sobrevivência nos grupos, companhias ou coletivos de dança ainda se dá num terreno arenoso e, por muitas vezes, inóspito, que resulta em muitas dificuldades para a profissionalização na área. As grupalidades se configuram, no cenário traçado, que se agravou nos últimos anos, como importantes espaços de resistência de artistas que buscam compor e recompor na dança modos de estar juntos.

Referências

MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (coord.). **Mapeamento da Dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil**. Salvador: UFBA, 2016.

MELO, Elderson; ANDRAUS, Mariana. **Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI**. CONCEIÇÃO/CONCEPT. Campinas, v.4, n.1, p.95-110, jan./jun. 2015.

RIZEK, Cibele. O artista: trabalhador e cidadão. IN: GREINER, C; ESPÍRITO SANTO, C.; SOBRAL, S (orgs.) **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010, Mapas e contextos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.26-33.

SEGNINI, Liliana. Música, Dança e Artes Visuais: aspectos do trabalho artístico em discussão. IN: **REVISTA OBSERVATÓRIO DO ITAÚ CULTURAL - OIC**, n.13, set.

A DANÇA MOÇAMBIQUE: UMA EXPRESSÃO DA ARTE POPULAR BRASILEIRA

Lerrine Marie Schildberg

Resumo: uma das expressões da cultura popular significativas no Brasil é a dança, e esse tipo de manifestação contribui para consolidação da cultura. Nesse contexto, evidenciamos o Moçambique, considerada uma dança guerreira que possui princípios ligados ao sincretismo religioso. O presente ensaio pretende apresentar considerações sobre essa manifestação da cultura brasileira, com vistas a desbravar este universo amplo e significativo que permeia a dança popular.

Introdução

O Moçambique é uma dança de matriz africana considerada uma das formas de linguagem da cultura popular brasileira, repleto de saberes populares enunciados por meio de códigos corporais, ornamentários e rítmicos; saberes estes, transmitidos pela da oralidade, permeados por princípios relacionados à religiosidade e à tradição. É considerado por alguns pesquisadores uma dança dramática¹ (ANDRADE, 1959); e por outros, um folguedo (RIBEIRO, 1981).

¹ Nomenclatura adotada por Mário de Andrade para caracterizar as danças de origem populares coletivas, cuja narrativa poética permeia um contexto tradicional. (ANDRADE, 1959).

Nesse sentido, Meyer (2001, p.162) afirma que “o conjunto constitui o que Mário de Andrade intitulou danças dramáticas, as mesmas que Edison Carneiro e os folcloristas contemporâneos preferem denominar folguedo”. Tal diferenciação é determinada pela presença de embaixada². Teixeira (2012) atribui o conceito de folguedo como uma manifestação de cunho religioso e coletivo, permeado por musicalidade, por dramaticidade e por composição coreográfica. Por meio do estudo de Baumagratz (2011), vislumbra-se a definição e a defesa acerca da importância do Moçambique:

É uma das tradições culturais de matriz africana mais representativas do Vale do Paraíba Paulista. É uma tradição transmitida de pai para filho. O Moçambique é uma antiga dança, em que se destacam influências indígenas e também europeias ibéricas, como a das danças de bastões dos pauliteiros de Miranda, em Portugal. É considerada dança guerreira, são lembrados os feitos de Carlos Magno e os Doze Pares de França, nas cruzadas dos cristãos contra os mouros e outros inimigos do catolicismo medieval (BAUMGRATZ, 2011, p. 85)

No processo denominado contemporaneidade, pode-se observar uma certa desconstrução desta linguagem no sentido de adaptação às novas demandas da sociedade. Sob influência do “esfacelamento das memórias, as vicissitudes econômicas, as migrações, as diferenças regionais interferiram evidentemente na ordenação, digamos canônica” (MEYER, 2001, p.162). Embora tenham sofrido algumas alterações, a síntese de cunho expressivo e simbólico permanece. Mário

² Embaixada é o elemento considerado dramático do contexto, comum nas manifestações oriundas da cultura africana (ANDRADE, 1959).

de Andrade foi o precursor em pesquisas acerca da dança Moçambique. O autor, apesar de enfatizar a retórica melódica da presente manifestação, em sua obra, esclareceu conteúdos de suma relevância para a compreensão da totalidade da presente manifestação.

As primeiras pesquisas sobre Moçambique em São Paulo foram feitas por Mário de Andrade em dois municípios (Santa Isabel, 1933, e Mogi das Cruzes, 1936), e publicadas somente em 1959. O seu posicionamento, bem como o de outros estudiosos, é fundamental ao conhecimento e análise da estrutura da manifestação, pelo que contém de elementos essenciais e indispensáveis ao estudo do designer da dança no espaço compreendido entre 1933 e 1981. (RIBEIRO, 1981, p.3)

É importante ressaltar a ludicidade que abrange a prática do Moçambique devido à característica brincante interposta pelo contexto festivo, bem como elementos poéticos, promovidos pela exteriorização por meio da linguagem corporal guarnecida por diversos elementos que compõem o enredo. Sobre esses elementos, Meyer (2001) cita a corporalidade, os cânticos, a composição coreográfica e aspectos sociais.

Contexto histórico, relevância e devoção: o moçambique em foco

Devido ao contexto da época e à falta de registros contundentes, não é possível saber a real procedência do Moçambique; no entanto, supõe-se que sua origem deu-se em território africano, sofrendo modificações conforme sua evolução:



No que diz respeito à origem da congada ou moçambique, os folcloristas já se revezavam nas interpretações, que variavam, apontando desde a origem africana até adaptações do folclore ibérico ou de autos medievais europeus. Posteriormente, outros autores procuraram sustentar uma dessas teses, ou a junção delas. Mas, o inegável é que, independente da origem, as especificidades locais e contextos sociais produziram múltiplas singularidades. (TEIXEIRA, 2012, p. 74)

Traçando um paralelo com a região do vale do Paraíba paulista é possível verificar que “o Moçambique teria sido introduzido na década de trinta, difundindo-se primeiro na zona rural e depois na cidade, vindo de São Luís do Paraitinga (SP), onde era comum”. (RIBEIRO, 1981, p.5).

É importante salientar a alusão a figuras do sincretismo religioso católico como, por exemplo, São Benedito. Conforme relatado por Ribeiro (1981, p.3) “com a denominação Moçambique, há no Brasil manifestações folclóricas diferentes que mantêm, em comum, a finalidade de louvar São Benedito e/ou Nossa Senhora do Rosário”. Essa relação da arte com a religiosidade é uma maneira de manter a tradição e também uma forma de expressão. Botelho (2016) explana acerca dos aspectos religiosos e sua relação com a arte:

A experiência religiosa define a presença de valores herdados da África- aqui, África é uma simplificação porque são variadas as culturas trazidas pelos escravos capturados em diferentes regiões em distintos momentos, entre os séculos XVI e XIX. Tais valores se expressam com muita nitidez em manifestações fundamentais da criatividade brasileira no plano das artes, em especial na música e na dança. (BOTELHO, 2016, p. 99).

A diversidade cultural presente na dança, o manuseio dos bastões, associada à narrativa cantada, ocasiona bem-estar e representa conjuntamente atributos psíquicos. Não obstante, percebe-se que a prática desta manifestação abarca diversas vertentes e capacidades humanas.

Os conteúdos simbólicos presentes na ornamentária e ritmicidade

Os moçambiqueiros possuem certas particularidades: sua indumentária é simples e possui significados peculiares. Alguns aspectos podem variar de acordo com a região e companhia como, por exemplo, as cores. No entanto, o sentido da manifestação prevalece. Seguem algumas particularidades da sua indumentária, conforme Baumgratz (2011):

Os moçambiqueiros usam bastões que representam espadas, fazem evoluções ou criam desenhos no chão. Também utilizam os paiás (uma coleira de couro amarrada nos tornozelos com guizos pendurados) ou gungas (pequenos chocalhos de lata) atados aos tornozelos ou abaixo do joelho. Alguns mestres relatam que os “paiás” representam os grilhões aos quais os escravos eram submetidos; usam para nunca esquecerem que já foram escravos um dia. (BAUMGRATZ, 2011, p. 85)

As vestes são compostas por calças e por camisetas brancas, de algodão, acompanhadas por faixas cruzadas na região do tórax, as quais fazem menção a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário. Na cabeça, os moçambiqueiros usam um gorro chamado casquete.

Ainda sobre as vestes, os primeiros registros sobre os figurinos apontam que “O Moçambique não tinha uniforme, usavam branco, “fita para cruzar” e uns bonezinhos na cabeça, mas hoje os grupos foram diversificando”. (TEIXEIRA, 2012, p. 84)

Nos tornozelos são amarrados um mini-instrumento rítmico composto por três ou quatro pequenos guizos, que são responsáveis por produzir sons emitidos pelo contato dos pés com o solo de acordo com a batida.

Sem o rigor do desfile, o cortejo vai deambulando pelas ruas, interrompe-se, em momentos indicados pelo apito forte do mestre, fileiras se enfrentam e afrontam, “guerreando”, com espadas (marujos), ou bastões (congos), enquanto os moçambiques ponteiavam a ação com guizos amarrados em seus tornozelos. (MEYER, 2002, p. 163)

Esses instrumentos podem ser confeccionados com materiais acessíveis, considerados primitivos como: latas com chumbinhos, sementes ou pedras e os sons reproduzidos são considerados singulares e pobres.

A despedida, considerações finais

O vale do paraíba paulista, possui especificidades quanto a manifestações da cultura popular tradicional local. Entre elas, ressalta-se a dança Moçambique:; a presente representação reconhecida como prática cultural e artística legítima da cultura popular brasileira tradicional, de origem afro-brasileira, consiste em uma prática corporal, imbuída de artefatos e ornamentárias e peculiares simbólicas.

Ao considerar essa linguagem, ressaltam-se teias de relações que envolvem as manifestações populares dentre elas modos particulares e

simbólicos que constituem o Moçambique. Entretanto, a presente manifestação está, aos poucos, extinguindo-se, devido a fatores como: a globalização e desqualificação desta demonstração, relacionados a preconceitos raciais e religiosos. É preciso ressaltar a relevância da convergência entre as dimensões sociológicas, bem como antropológicas que envolvem o conceito de cultura, não desqualificando ou enaltecendo um determinado parâmetro. As reflexões propostas por Botelho (2016) conduzem a discussão entre a importância de se aliar os conceitos atrelados à sociologia e à antropologia. Objetivando promover uma abordagem interdisciplinar que abranja questões discutidas entre as áreas que não podem ser vistas como independentes. Enfatiza-se também as ideias propostas por Barros (2008) acerca da multidimensionalidade interposta pela diversidade cultural:

Ao relacionarmos cultura, desenvolvimento e Diversidade Cultural, a adoção de princípios do pensamento complexo pode nos garantir uma coerência mais efetiva entre pensamentos e práticas presentes nas realidades de seus objetos. Utilizando o mesmo paradoxo proposto, pode-se dizer que a Diversidade Cultural é a expressão de opostos. O singular, o intraduzível, a capacidade e o direito de diferir, bem como a expressão do universal, de uma ética e de um conjunto de direitos humanos. Simultaneamente uma coisa e outra, é nessa tensão de opostos que sua realidade se revela rica, dinâmica e desafiadora. (BARROS, p. 17).

De acordo com as perspectivas da sociedade contemporânea, buscou-se neste estudo, promover o diálogo entre diversas áreas do co-

nhecimento, haja vista, que o tema desta pesquisa é fomentar a discussão entre cultura e seu aspecto multidimensional e indissociáveis. As fronteiras conceituais devem ser superadas e a reflexão acerca da diversidade cultural e sua articulação com a sociedade é uma possibilidade de romper a visão fragmentada entre as perspectivas, possibilitando a abrangência da interdisciplinaridade contida no campo epistêmico do estudo da cultura contribuindo, portanto para o processo de desenvolvimento humano. Entretanto, o texto em questão retrata uma manifestação cultural, cujo objetivo é a de contribuir para a perpetuação dessas práticas diversas e plurais, mediante a todas as dificuldades interpostas pela contemporaneidade e suas implicações, bem como pela falta de interesse por parte das políticas públicas

Este texto apresenta uma manifestação da cultura com o objetivo de contribuir para que essas práticas diversas e plurais se perpetuem, mesmo diante de todas as dificuldades devido a contemporaneidade e suas implicações, bem como pela falta de incentivo por parte das políticas públicas.

Referências

ANDRADE, M. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo, Livraria Martins Editores, 1959.

BARROS, J. M. Cultura Diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. In: Barros, J.M (Org). **Diversidade Cultural da proteção a promoção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

BAUMAGRATZ, J. Cultura popular do vale do paraíba. São José dos

Campos, Gráfica Editora Mogiana, 2011.

BOTELHO, I. **Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios**, São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2016.

CASCUDO. L.C . **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo, Global, 2000.

_____ **Literatura oral no Brasil. Belo Horizonte**, Ed. Itatiaia, Edusp, 1984.

MEYER, M. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

RIBEIRO, M. L.B. **Moçambique, cadernos do folclore**. Europa gráfica e editora Itada. Rio de Janeiro, 1981.

_____ **A dança do Moçambique**. Editora Ricordi Brasileira, São Paulo, 1959.

TEIXEIRA. R.D.T. **“Foi São Benedito quem me trouxe até aqui”:** **devoção e tradição entre congadas e moçambiques do Vale do Paraíba**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2012.

CENA TROPIFÁGICA: UMA EXPERIÊNCIA EM ARTE E MULTILINGUAGEM

Thiago Pondé de Oliveira

Resumo: o presente ensaio apresenta o nascimento da Cena Tropifágica e o termo tropifagia com especial atenção à formulação do acervo Comendo o País Tropical (2016). A Cena é uma iniciativa artístico-cultural que reúne criadores e pensadores através de ações e intercâmbios culturais para produção de conteúdos criativos e propostas formativas e reflexivas na área de Cultura e Arte.

O início da trajetória da Cena Tropifágica foi vinculada informalmente ao Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da União Nacional dos Estudantes¹, entre 2009 e 2011, durante as pré-atividades e a realização das 6^o e 7^o Bienal de Cultura da UNE, em Salvador e no Rio de Janeiro respectivamente. A Cena Tropifágica teve como ponto de partida as seguintes ações: entrevista e conversa com Gilberto Gil (agosto de 2010), Jorge Mautner (outubro de 2010), e Carlos Lyra (setembro de 2010), show montado especialmente para 7^o edição da Bienal (janeiro de 2011) e a estreia do espetáculo 50 Anos Esta Noite (2011).

Desde 2012, a Cena se constituiu enquanto organização indepen-

¹ O Circuito Universitário de Cultura e Arte é uma iniciativa cultural da União Nacional dos Estudantes criada para demarcar os 50 anos da experiência da entidade com o Centro Popular de Cultura (CPC), atividade progressista da UNE na área de cultura, com a finalidade de articular diferentes Pontos de Cultura pelo país, e realizar as Bienais de Cultura e Arte. Orbitamos, eu e Aline Carvalho, outra fundadora da Cena Tropifágica, pelo CUCA, durante os anos de 2009, 2010, 2011.

dente e autônoma, não formalizada, em duas frentes de trabalho: a) Como espaço simbólico de investigação e produção de conteúdos criativos em multilinguagem, no qual criadores² ou agentes transitam através de intercâmbios culturais disparados pelo termo tropifagia, como na construção do acervo Comendo o País Tropical (2016), com minha laboração e dos seguintes participantes: Alessandra Stropp, Aline Carvalho, Cássia Olival, Dominique Thomaz, Edson Big, Herbert Sobral, Jorge Mautner, Juninho Duvalle, Karla da Silva, Lucas Vinícios, Luiz Galvão (Novos Baianos), Marcos Odara, Mariella Santiago, Maurício Chiari, Nina La Croix, Rafael Pondé, Rubens Leite, Silas Giron e Thiago Vinícios (in memoriam), e b) Como realizadora e parceira de iniciativas e ações que atentem para a experimentação de formatos e suportes poéticos, e o debate de questões artísticas e culturais relativas à Bahia, ao Brasil, e aos temas desse âmbito considerados fundamentais para/na atualidade.

² A opção pelo uso da palavra criadores ao invés de artistas ocorre por dois motivos conexos: alguns dos agentes que participaram da composição do primeiro acervo não atuam profissionalmente nas artes, não sendo este um critério para participação efetiva dos que são convidados.

O termo tropifagia, que orienta as ações da Cena Tropifágica, é um conceito em tessitura indiciária com significação semântica comer (fagia) os trópicos ou o país tropical (tropi), consistindo no deslocamento epistemológico e temporal da deglutição e regurgitação simbólica do ato antropofágico para o momento contemporâneo que vivemos, inspirado pelo axioma “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1970, p.13), parte do Manifesto Antropófago.

O processo criativo como concepção da Cena pauta-se pelo norreamento estrutural com base em três premissas basilares: a sensibilidade e a singularidade como máximas de sentido para o processo de criação (ético-estética), o exercício de uma linguagem operatória

tentada à experimentação e a inovação em algum elemento na composição final de obras artísticas (poético-estética), e, por fim, a proposição de espaços de convivência para troca simbólica e produção artística entre sujeitos de distintos recortes identitários (político-estética) enquanto mediação coletiva.

Outra diretriz do conceito tropifágico em construção refere-se ao que Boaventura de Sousa Santos (1987) chama de conhecimento pós-moderno, conceito que aponta a emersão de um novo paradigma epistemológico, oriundo da revolução imputada às ciências e as artes pelas descobertas quânticas. Nesse caminho, a estética assume um protagonismo crucial na toada do conhecimento, por restituir à sensibilidade possibilidades de sentidos, linguagens e mediações possíveis entre os seres humanos. Tropifagia é uma estética não-colonial, atenta às reminiscências perdidas dos brasileiros. Um neoconceito em construção, não capturado em um céu metafísico onde se situam as noções universais (DELEUZE, 1992, p.11); e sim fabricado do magma libertário que esse solo e essa terra tropical provém.

O acervo Comendo o País Tropical foi construído em 2012 e relançado em 2016. Nele constam três textos, três fotografias, cinco fonogramas e três pílulas audiovisuais. O processo de criação das quatro linguagens seguem aqui descritas em uma breve exposição:

Música: após escolha do repertório pela banda nuclear formada por mim, Silas Giron (violão), Rafael Pondé (voz), Rubens Leite (baixo), Maurício Chiari (bateria) e Marcos Odara (percussão), a primeira etapa foi a gravação de arranjo de base por linha/faixa, montado coleti-

vamente durante os ensaios e por cada criador em específico com a colaboração dos demais. Posteriormente, fez-se a inserção dos demais músicos, Jorge Mautner (violino), Edson Big (saxofone e flauta), Juninho Duvalle (percussão), Lucas Vínicios (percussão), Thiago Vínicios (percussão), e Breno Chagas (percussão), e a gravação de diversas faixas com inserção de harmonias, ritmos, improvisos, e dobras, em conversa e troca com os compositores das canções Silas Giron, Rafael Pondé e Maurício Chiari.

As próximas etapas foram a mixagem e masterização, pautadas pela finalização e adequação técnica da gravação e pela incorporação de elementos não previstos, como a fala registrada espontaneamente durante conversa com Jorge Mautner, em ensaio, enxertada no fim da canção Revolta dos Malês: “É essa ambiguidade que habita o coração brasileiro. Não é fantástico?”. Além de trechos do poema Tropifagia, composto por Luiz Galvão, entre as canções. A mixagem e masterização foram realizadas no Amarelo Estúdio, e o estúdio 12x8 fez uma remasterização nos fonogramas com a finalidade de ganho de qualidade do material, para o lançamento ampliado do acervo em 2016 na cidade de Salvador.

Fotografia: em reunião aberta com minha participação e a de Aline Carvalho, Nina La Croix, Hebert Sobral e Dominique Thomas foi decidido o uso da banana como elemento simbólico a ser abordado nas artes visuais, devido a sua aparição recorrente e constante em trabalhos artísticos brasileiros e sua simbologia cultural para o Brasil. Sugestões foram levantadas durante o encontro, e o artista visual Hebert Sobral ficou responsável pela execução das fotos e dos pos-

síveis desdobramentos criativos surgidos durante a execução, inclusive formatos não pensados coletivamente.

Audiovisual: Nina La Croix registrou os acontecimentos do processo criativo durante praticamente toda a sua extensão e, em diálogo

Foto 1: Banan Natural



Foto: Acervo Cena Tropifágica (Sobral, 2012)

Foto 30: Prato Tropical



Foto: Acervo Cena Tropifágica (Sobral, 2012)

Foto 2: Banan Elétrica

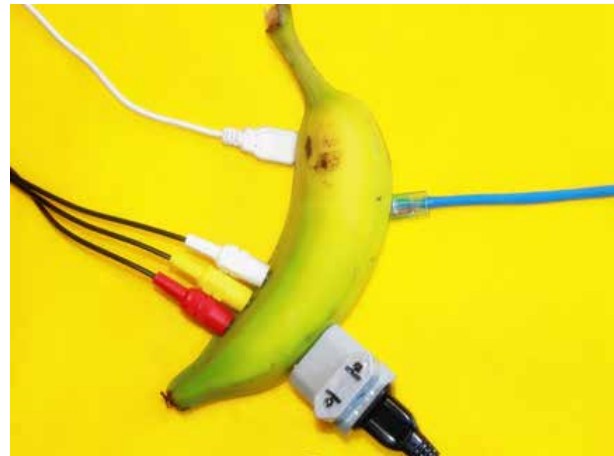


Foto: Acervo Cena Tropifágica (Sobral, 2012)

comigo, concebeu a linguagem experimentada em vídeo, através da edição de pílulas curtas com imagens de três fontes: câmeras profissionais e analógicas, dispositivos móveis e arquivos públicos - todos licenciados em Creative Commons e passíveis de “remix”.

Texto: Inquietações surgidas durante o processo criativo pautaram e conduziram a formulação de questões por parte dos organizadores em textos corridos. Três textos compõem o acervo: Se me dá licença, Breves formulações tropifágicas, e Entre tópicos e trópicos.

A foto Prato Tropical foi concebida por Hebert Sobral durante a execução das demais. Ventilamos a exclusão dela pela presença do termo consumir e da palavra Brazil, ou a mudança para Brasil, devido à controvérsia gerada pela grafiação daquela maneira. Ficamos preocupados com interpretações adversas, como aquela que sugere a internacionalização alienada da cultura nacional, associada casualmente à exportação de produtos culturais fiados por interesses econômicos e ideológicos de países do eixo norte. A argumentação de Hebert Sobral foi a de que o objetivo dessa fotografia é causar estranhamento a partir de um contexto de valorização e consumo estritamente de frutos de origem tropical, sem sugestividade à imagem ou sujeição cultural derivada do termo Brazil; que, nesta foto, faz deferência à ilha mítica cartografada por Zuane Pizzigano, Andrea Bianco, e outros cartógrafos, marcada pela exuberância geográfica - de fauna e flora - similar ao nosso território, a Ilha Brazil, no Oceano Atlântico Norte. "O Brazil, ao qual se refere a obra, é uma lembrança de sua rica expressão nativa e biológica", assim afirmou Sobral.

Ainda que a norma da desumanidade provisoriamente reassente sobre nosso colo comum no plano político, seguimos comendo o país tropical, “identificando e consolidando os perdidos contornos psíquicos, morais e históricos” (ANDRADE, 1970, p.153) dos brasileiros.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**, São Paulo: Editora 34, 1992. 3º edição.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as Ciências**, Porto: Edições Afrontamento, 1987. 5º edição.

A COGNIÇÃO MUSICAL INCORPORADA EM UMA ECOLOGIA DE SABERES: RELATO DE UMA PRÁXIS EM ENSINO/APRENDIZAGEM NA FORMAÇÃO EM MUSICOTERAPIA

Frederico Pedrosa | Guilherme Resende | Késia Pinheiro | Leyrick Gonçalves
Mariana Oliveira | Matheus Rodrigues | Raquel Anastácio | Stephanie Perdigão

Resumo: o presente texto foi construído a partir de um relato de experiência de ensino/aprendizagem em relação ao conceito de cognição incorporada. Para tanto, foram articulados saberes hegemônicos por meio de textos discutidos em sala de aula a práticas musicais não hegemônicas – vivenciadas em práticas musicais. Por fim, apresentou-se, brevemente, uma revisão desses textos vinculados a experiência em musicalidades afro-brasileiras.

Introdução

A Musicoterapia é uma profissão multifacetada, jovem e que possui grande diversidade de prática clínica; assim, existem várias formas de se defini-la. Após quase trinta anos de estudos sobre estas definições, Kenneth Bruscia, em sua publicação mais recente, entende que a Musicoterapia é um processo reflexivo onde o terapeuta ajuda o cliente a otimizar sua saúde, usando variadas facetas da experiência musical e as relações formadas através desta como o ímpeto para a transformação. Como definido aqui, a musicoterapia é o componente

de prática profissional da disciplina, que informa e é informado pela teoria e pela pesquisa (BRUSCIA, 2016, p. 55).

O curso de graduação em Música com Habilitação em Musicoterapia, da Universidade Federal de Minas Gerais, é o mais recente do Brasil, datando de 2009. Uma das disciplinas específicas da área da musicoterapia que os alunos desta graduação cursam é a chamada Seminários em Música, Cognição e Musicoterapia. No presente ano, ela é ofertada de forma tripartida entre três professores e no seu último terço o professor Frederico Pedrosa trabalha o conceito de Cognição Incorporada. Este tema é desenvolvido a partir de leituras de textos em diálogo com epistemologias musicais não hegemônicas, experienciadas a partir de práticas musicais e oficinas, relatadas a seguir.

Para se propor o diálogo entre saberes tradicionais sobre música e os aspectos cognitivos da mesma e os estudos sobre cognição incorporada – com foco nos estudos de cognição musical – usou-se do conceito de Ecologia de Saberes, proveniente das Epistemologias do Sul, cujo principal expoente é o sociólogo português Boaventura Santos.

Muitos dos sujeitos atendidos pela musicoterapia não possuem desenvolvimento formal anterior em música. Este fato não os impossibilita, de nenhuma forma, de se beneficiar da musicoterapia (BRUSCIA, 2016). Algo semelhante acontece nas práticas musicais de culturas populares¹ nas quais o aprendizado musical se dá pela experiência social.

¹ Apesar de soar generalista falar sobre “todas” as culturas populares, infere-se que existem semelhanças nos processos de ensino/aprendizagem não formal ocorrentes em comunidades tradicionais nacionais. Para uma discussão atual sobre o tema ver Pedrosa (2017).

Assim, o presente texto, escrito a 16 mãos, de forma colaborativa (entre alunas e alunos e professor), traz uma breve revisão narrativa

de textos que tangem a área de cognição musical e de cognição musical incorporada, uma breve exposição do conceito de Epistemologias do Sul e de um dos seus procedimentos – a Ecologia de Saberes – além de relatos sobre experiências vivenciadas em oficina sobre Ijexá e Congado Mineiro. Por fim, far-se-á breve discussão final sobre os processos vivenciados.

Psicologia da música, Cognição Musical e Cognição Incorporada

Segundo Santos (2012), a psicologia da música nasce em 1863, na Alemanha, e consiste em estudar a natureza dos processos perceptivos, cognitivos, motores, emocionais e psicossociais envolvidos na experiência musical. Ela é interdisciplinar e propõe diálogo com várias áreas, tais como Sociologia, Antropologia, Biologia, Filosofia, Física, Teoria Musical, Neurociências e Psicologia Cognitiva.

Contudo, após a Revolução Cognitiva, na década de 1950, e o surgimento da Psicologia da Cognitiva, em 1967, os estudos de Psicologia da Música centram, cada vez mais, nos aspectos cognitivos da música. São temas recorrentes nos estudos desta área as representações mentais subjacentes à música, ou seja, as habilidades, as percepções, os conhecimentos, as crenças e as motivações envolvidas no fazer musical (HURON, 2012).

Os focos dos estudos da cognição musical hodierna têm como objeto aspectos do funcionamento da mente. Alguns autores, como Ilari (2006), dizem que a cognição musical estuda a “mente musical”, ou seja, como a mente humana se relaciona com a musicalidade. No en-



Foto: ASSUFEMG - Associação dos Servidores da UFMG 1

tanto, alguns trabalhos têm apontado que a cognição se dá com “todo o corpo” (MEIRELLES; STOLTZ; LÜDERS, 2014). A isto, alguns autores têm denominado Cognição Incorpora² (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003).

Meirelles, Stoltz e Lüders (2014) comentam que muitas pesquisas em cognição musical propõem estudos em contextos experimentais em vez de situações realmente musicais. Sobre outra perspectiva, os estudos em cognição incorporada utilizam-se da fenomenologia, levando-se a experiência como objeto de análise. Pode-se dizer que a fenomenologia é uma metodologia e corrente filosófica que versa sobre a importância dos fenômenos da consciência, os quais devem ser estudados em si mesmos, ou seja, podemos dizer que a feno-

² Embodied Cognition, em inglês, podendo ser traduzida também como cognição encarnada.

menologia deve pressupor o mundo da vida (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003).

Fávio Shifres (2007) comenta que a música é um objeto produzido por meio de estados de experiência pessoal, emitido em algum formato, muitas vezes, codificado e apropriado por alguém que é capaz de decodificar e interferir na atitude comunicativa do emissor. Assim, música não é um ato solitário, mas uma atividade cujos significados são construídos entre os sons organizados e nas relações entre as pessoas que irão tocar ou reproduzir.

Partindo desses aspectos, Shifres (2007) propõe que podemos “colocar o corpo na música” de dentro para fora (da mente ao corpo) ou de fora para dentro (do corpo para a mente). Aponta, ainda, que o corpo e o movimento são a própria música, que os significados musicais emergem do complexo sonoro-cinético-corporal, e que os significados emocionais emergem das nossas experiências intersubjetivas. Assim, “não é a base motora da performance musical que faz dela o local por excelência da resistência à desincorporação da música, mas sua função expressiva, comunicacional e emocional” (SHIFRES, 2007, p. 7 – tradução nossa).

Para verificar o desenvolvimento prático de alguns desses conceitos foram propostas vivências em sala de aula sobre o ritmo Ijexá, mediadas pelo professor da disciplina³, e de Congado Mineiro, ministradas pelos músicos Santonne Lobato e Mamutte; que serão tratados no próximo tópico junto ao conceito de Ecologia de Saberes (SANTOS; MENESES, 2010).

³ Que é insider de religião de matriz afro-brasileira.

Ecologia de Saberes e Vivências Musicais

Santos e Meneses (2010) defendem que existe um modo hegemônico de produção de conhecimento, construído a partir das necessidades de dominação colonial. Este modo dá sustentação ao pensamento em que se divide as experiências, saberes e práticas sociais entre os que são úteis (que ficam do lado dos costumes dominantes) e aqueles que são contrários às práticas citadas, as epistemologias “inferiores” – ou epistemologias do Sul⁴.

Pode-se dizer, assim, que as Epistemologias do Sul são “o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos” (SANTOS; MENESES, 2010, p.13). A esse diálogo entre saberes chamam Ecologia de Saberes.

No intento de alcançar um processo prático sobre “colocar o corpo na música” propôs-se vivenciar experiências musicais em sala de aula e em oficinas. A primeira delas tratou-se do ritmo Ijexá, executado em três tambores (rum, rumpi e lê), shakers (caxixi e afoxé) e agogô. O professor transmitiu oralmente as células rítmicas aos alunos, a partir de notação oral, como se faz em contexto originário (Umbanda e Candomblé). Posteriormente, utilizou-se de instrumentos convencionais (piano, violão, baixo elétrico, bateria, viola) para se fazer um arranjo da canção “atirei o pau no gato” a partir das rítmicas do Ijexá. Com Santonne Lobato, em uma oficina que aconteceu na própria universidade, na ocasião do III Festival de Cultura e Arte Negra ASSU-FEMG⁵, vivenciou-se alguns ritmos do Congado Mineiro a partir da

⁴ São muitas as discussões sobre este assunto, que conta com vasta produção literária. Porém, dado ao reduzido espaço não trataremos deste tema com mais detalhes aqui.

Caixa de Congado e do Patangome (instrumentos típicos). Santonne, músico belorizontino com vasta experiência, construtor de instrumentos e insider do Congado, abordou vários aspectos socioculturais para se estudar música afro mineira –sentenciando que “estudar tambor é estudar história”.

⁵ <http://www.assufemg.org.br>.

Após a exposição dos temas supracitados, Santonne distribuiu tambores e patangomes (em menor número) fazendo um breve processo de ensino/aprendizagem dos ritmos chamados Serra Acima, Serra Abaixo, Marcha Grave, Marcha Viana e também do Ijexá (este último



Foto: ASSUFEMG - Associação dos Servidores da UFMG 1

não pertencente ao corpus do congado). Mamutte, também músico belo-horizontino e insider do congado, no momento da confecção deste texto ainda fará oficina de construção e execução de patangome.

Alguns aspectos nos processos vivenciais supracitados foram recorrentes, a saber: 1) transmissão oral; 2) notação oral; 3) execução das células rítmicas junto com movimentos com todo o corpo; e 4) aprendizado da musicalidade junto a demais aspectos da cultura na qual está inserida. Sobre estas experiências os alunos comentaram:

- 1) ter vivenciado aspectos importantes sobre os textos trabalhados em sala;
- 2) a riqueza do aprendizado de novas musicalidades nacionais desconhecidas; e
- 3) o processo de imitação (corporal) enquanto aspecto importante para a musicalidade.

Nota-se, assim, que vários pontos abordados nos textos, como a codificação e decodificação dos aspectos corporais no processo de comunicação, a experiência musical pressupondo a inserção de todo o corpo (e não só a “mente musical”) e a vivência com outras epistemologias além das dominantes na produção das ciências.

Discussões Finais

Boaventura Santos (2016) aponta que existem “linhas abissais” que diferem as epistemologias supracitadas. Discute, também, que o artista é o único que tem a capacidade de andar em cima destas linhas,

olhando tanto para as epistemologias hegemônicas quanto para o que acontece para além delas. Procurou-se por meio destes “atos criadores” (Idem) articular uma Ecologia de Saberes sobre o que é e o que pode ser a Cognição Incorporada.

Pode-se dizer, mesmo a disciplina ainda não finalizada, que vivenciar a música para além dos contextos formais que a universidade propõe, pode ajudar os futuros musicoterapeutas a se aproximarem de formas outras de se relacionar com a musicalidade – cognições incorporadas – formas estas mais próximas das experiências dos sujeitos atendidos por estes profissionais.

Referências

BRUSCIA, Kenneth E. **Definindo musicoterapia**. Tradução Marcus Leopoldino. 3 ed. Barcelona: Barcelona Publishers, 2016.

HURON, David. Música e mente: fundamentos da musicologia cognitiva. In: **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 5-47, janeiro a dezembro 2012.

ILARI, Beatriz S. (org). **Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Curitiba: UFPR, 2006.

MEIRELLES, Alexandre; STOLTZ, Tania; LÜDERS, Valéria. Da psicologia cognitiva à cognição musical: um olhar necessário para a educação musical. In: **Música em perspectiva**. v.7 n.1, UFPR: Curitiba: 2014, p. 110-128.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. **O processo de ensino/aprendizagem da viola caçara na Ilha de Valadares: possibilidades e limites de sua didatização**. Dissertação. UFPR: Curitiba, 2017.

SANTOS, Boaventura S.; MENESES, Maria P. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São. Paulo; Editora Cortez. 2010. 637páginas.

SANTOS, Boaventura S. **Ato Criador na Arte, na Ciência e na Política**. 2015. In: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyzC407YYZM&t=243s>. Acesso em: 17/11/2018.

SANTOS, Regina A. T. Psicologia da Música: Aportes Teóricos e Metodológicos por mais de um século. In: **Música em perspectiva**. v.5 n.1, UFPR: Curitiba, 2012 p. 65-90.

SHIFRES, Fávio. Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado. In: **Anais da 3ª Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP)**. Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata, 2007.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A Mente Incorporada: Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre, RS: Artmed, 2003.

ONDE ESTÃO AS CRIANÇAS? UM OLHAR SOBRE A INFÂNCIA NO CAMPO CULTURAL

Isabela Silveira

Poliana Bicalho

*Criança tem que ter nome
Criança tem que ter lar
Ter saúde e não ter fome
Ter segurança e estudar.*

(...)

*Direito de perguntar...
Ter alguém para responder.*

*A criança tem direito
De querer tudo saber.*

(ROCHA, 2011)

Resumo: o presente texto visa refletir sobre o lugar que a criança ocupa no campo das políticas públicas e da gestão cultural, com o recorte de análise o Plano Nacional de Cultura. Partimos da compreensão que numa perspectiva de entendimento ampliada de cultura, a diversidade é fundamental para o desenvolvimento sustentável de uma nação e, portanto, é preciso olhar com atenção o lugar de invisibilidade que a infância ainda ocupa.

O pesquisador português Manuel Sarmiento, referência nos recentes estudos da Sociologia da Infância, costuma nos lembrar que a criança é um pequeno cidadão mas, não um cidadão menor. Se essa afirmação pode parecer óbvia para alguns, ao lançarmos um olhar cuidadoso sobre os campos que integram nossa sociedade iremos constatar que as crianças seguem sendo alijadas de alguns direitos que, por pressuposto, seriam essenciais para seu desenvolvimento pleno. Podemos argumentar que esse alijamento alcança também adultos em situações de vulnerabilidade variadas, contudo o que chama atenção quando tratamos da infância é que o apagamento de suas demandas, necessidades e desejos é identificável inclusive em contextos sociais onde a diversidade e pluralidade de agentes ditam o tom.

Ao olharmos para o campo cultural no contexto brasileiro não é, portanto, de se surpreender que essa lógica esteja aí também instaurada, mesmo quando assumimos a perspectiva de agentes culturais atuantes no campo da produção de bens simbólicos, mesmo quando nos debruçamos sobre as práticas e ações desses sujeitos tão atentos às diferenças e à diversidade cultural. Para onde se olhe poderemos perguntar em algum momento: onde estão as crianças afinal?

Nesta perspectiva, interessa a nós refletir sobre qual o lugar ocupado pelas crianças nas artes e na cultura do Brasil. Em determinados locais e períodos, poderíamos citar iniciativas de excelência, mas, em linhas gerais, notamos que os gestores culturais não compreendem esses sujeitos como categoria social específica, de modo que pouco se tem discutido e realizado na perspectiva de atender às demandas, mesmo que não verbalizadas, desses pequenos cidadãos.

Compreendemos que existe uma questão histórica e ideológica que reforça esta exclusão, uma vez que “a criança é o que não fala (infans), o que não tem luz (a-luno), o que não trabalha, o que não tem direitos políticos, o que não é imputável, o que não tem responsabilidade parental ou judicial, o que carece de razão, etc” (SARMENTO, 2002, p. 02). Então o que se vê é a infância por vezes afirmada como prioridade absoluta, inclusive sendo capitalizada como mobilizadora de afetos na sociedade, multiplicando-se nos discursos dos políticos e nos debates públicos; mas por outro lado, com sua participação impedida, seus direitos suprimidos e suas percepções desconsideradas, estabelecendo assim uma dinâmica de afirmação/negação bastante complexa.

Não há dimensão da sociedade que essa lógica de ‘importância | -desimportância’ das crianças não alcance. Seja na escola, na vida comunitária ou no exercício do Direito, à infância são negadas de forma sistemática as ferramentas que lhe permitam se expressar por si mesma, vendo assim suas próprias demandas preteridas frente àquelas julgadas como mais relevantes pelos adultos. Reconhecemos os avanços nesta área, mas consideramos que eles ainda são ínfimos diante da importância destes sujeitos, e se faz urgente lançar um novo olhar sobre isso. Afinal, até mesmo nas práticas culturais, âmbito em que a subjetividade é compreendida como aspecto indissociável dos conteúdos e saberes, nós podemos flagrar a reprodução dessa mesma dinâmica de apagamento das crianças. Contudo, tendo como premissa entendimento amplo de cultura, uma vez que todos os sujeitos, em quaisquer situações e contextos são produtores de bens simbólicos, independente da escolaridade, nível social ou geração.



Visita mediada ao Espaço Xísto Bahia (Salvador-BA). Ação integrante do Petiz. Foto: Giovani Rufino

As diferenças deixam de ser pensadas como realidades que justificam e, em certos casos, legitimam as desigualdades e passam a revelar o que de mais surpreendente e original a condição humana realizou. Daí a possibilidade e a necessidade de protegê-las e promovê-las. A diversidade cultural, tanto no interior de cada sociedade quanto nas diferentes e distantes realidades, configura-se como a mais radical expressão da singularidade humana. (BARROS, 2009, p. 34)

Nesse sentido, torna-se imprescindível olhar para o outro na perspectiva do Direito e promover ações de valorização e preservação. Ao falarmos de crianças, estamos chamando à atenção a existência de ‘culturas da infância’, um conceito estabelecido no campo da Sociologia da Infância, fruto da produção de uma infância que é atravessada por um contexto, sejam relações de gênero, etnias, classe social, geografia. As ‘culturas da infância’, são importantes indicadores de como as sociedades se comportam ao longo da história.

Políticas públicas: O Plano Nacional de Cultura

A fim de tentar dimensionar esse apagamento na vivência coletiva da cultura, assumimos o Plano Nacional de Cultura¹ como exemplo chave. Através de importante articulação política e ampla participação social em nível nacional, com envolvimento de agentes, ativistas, intelectuais, gestores, políticos e toda gama de pessoas relacionadas à cultura de nosso país construiu-se, entre 2003 e 2010, um plano orientador para as políticas públicas nacionais da área até 2020. Apesar do volume e riqueza do material levantado e de toda qualificação dos envolvidos nessa construção, é surpreendente notar que na versão preliminar do PNC a palavra ‘infância’ não aparecia em nenhuma das metas.

Isso foi corrigido posteriormente graças ao MINC que, por meio de sua antiga Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, mobilizou agentes da sociedade civil diretamente ligados à infância de várias partes do país e, em 2012, incorporou à nova versão do PNC a meta 47, relativa à infância especificamente: “100% dos planos setoriais

¹ O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi elaborado após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas com a sociedade civil e, a partir de 2005, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). Um marco importante nesse processo foi a 1ª Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, depois de conferências municipais e estaduais.

com representação no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) com diretrizes, ações e metas voltadas para infância e juventude”. O que se deseja destacar com isso é que a não participação das crianças na construção das políticas públicas em geral e, especificamente, nas que lhes concernem diretamente, por vezes resulta na invisibilização absoluta desses sujeitos. O que é não apenas irônico como vai na contramão de todas as pautas de democracia cultural e lutas por protagonismo dos agentes sociais em sua diversidade. Sobretudo, porque as crianças estão distribuídas em toda e qualquer dimensão da sociedade: há crianças brancas, negras, indígenas, ciganas, ribeirinhas, ricas, pobres, deficientes, na zona rural e urbana, dispostas transversalmente pela cultura e expressando plena variedade de traços identitários. Assim sendo, podemos afirmar que todos os agentes de discussão envolvidos na construção do Plano estavam ali falando indiretamente pelas crianças, fossem *deles ou daqueles*², mas não foram capazes de em momento algum dar-lhes destaque, como se infância fosse uma pauta secundária em meio às urgentes demandas dos adultos.

Ao elegermos este exemplo é por ele dar a ver como a exclusão da infância, ampla e continuamente, permeia os mais variados ambientes da sociedade. O simbolismo dessa situação não é algo a se desconsiderar; afinal, as crianças foram sugeridas apenas de forma indireta no texto daquele que certamente é o documento coletivo mais importante nas políticas públicas para cultura neste início de século, donde podemos dimensionar a carência de ações efetivas que possibilitem a esse público um pleno exercício de sua cidadania cultural. Podemos assim pensar em que medida as políticas para as artes e cultura no Brasil estão de fato atentas às dinâmicas inerentes à cons-

² Raul Iturra (1997) fala em adultos 'próprios', no sentido de propriedade, para se referir aos adultos responsáveis por determinadas crianças, essenciais para legitimarem suas incursões na vida coletiva.

trução de uma Diversidade Cultural plena quando observamos os aspectos geracionais das atividades ofertadas por centros e equipamentos culturais do país de forma contínua e estruturada. Pensando que, se a infância representa cerca de 25% da população mundial³, seria natural vê-la representada significativamente nessas ações, assim como em investimentos e políticas de todas as áreas. Mas, em linhas gerais, o que se nota é a abordagem desse público como secundário e muito subestimado, como se houvesse um déficit no ser criança.

³ Sendo contabilizadas as pessoas de 00 a 12 anos de idade incompletos, conforme padrões da OIT e OMS.

A atenção indispensável aos factores de heterogeneidade não pode, porém, ocultar aquilo que, para além das diferenças, contribui para considerar a infância como uma categoria social. (...) Há factores sociais específicos, isto é, transversais à posição de classe, ao género, à etnia ou à cultura, que permitem pensar a infância como uma construção social, que se distingue dos outros grupos e categorias sociais, e que a caracterizam como um "grupo minoritário", isto é com um status social inferior por relação com os grupos dominantes, e, portanto, com uma situação de exclusão da participação plena na vida social. (QVORTRUP, 1991, p. 15-6 apud SARMENTO, M.J; PINTO, M.; 1997, s. p.)

A percepção ampla dessa categoria social como detentora de direitos tão plenos quanto as demais é, por ora, o primeiro e mais importante passo a ser dado pelos agentes que assumem a diversidade como premissa inerente ao campo cultural, pensando a infância em relação aos elos da cadeia produtiva: criação, produção, distribuição, acesso,

numa perspectiva mercadológica mas, também simbólica.

Considerações finais

A infância ainda é percebida, pela população em geral e pelos agentes do desenvolvimento em particular, dentro de uma perspectiva rousseaniana, construída ainda no século XVIII, como sujeitos incompletos, em uma perspectiva adultocêntrica que assume os parâmetros de desenvolvimento da vida adulta como referência geral para todo e qualquer sujeito social. Contudo, cabe aos agentes culturais tensionarem este diálogo, colocando em evidência esta questão, na perspectiva de criarmos rede de diálogos e de valorização do diferente.

A construção do tecido social perpassa por estas redes de significado, sendo as crianças sujeitos de desejos e de querereres como todos os demais. Parece-nos coerente, portanto, pensar no desenvolvimento de uma nação que olha pelos seus extremos geracionais (infância e velhice) com generosidade, respeito e empatia, reconhecendo que cada uma delas possui sua gama de contribuições que precisam ser preservadas, mas que, sobretudo, é necessário existirem políticas públicas que assegurem meios para o seu pleno desenvolvimento.

Referências

ACIOLY, Karen. **Segundo Catálogo livre cultura infância: com passeios pedagógicos**. 1 ed. - Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Estruturação, institucionalização e**

implementação do Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011.

_____. **Primeira versão das metas do Plano Nacional de Cultura.** Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

BARROS, José Márcio. A diversidade cultural e os desafios de desenvolvimento e inclusão: por uma cultura da mudança. In: BARROS, José Márcio. **As mediações da cultura: arte, processo e cidadania.** Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

ITURRA, Raul. **O Imaginário das Crianças. Os silêncios da cultura oral.** Lisboa: Fim do Século Edições, 1997.

SARMENTO, Manuel Jacinto. A infância como construção social. In: PINTO, M. y SARMENTO, Manuel Jacinto. (Coord.) **As crianças: Contextos e identidades** (pp. 33-73). Braga, Portugal: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 1997. Disponível em: <https://pactuando.files.wordpress.com/2013/08/sarmento-manuel-10.pdf> Acesso: 20 de outubro de 2017.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Imaginários e Cultura da Infância** Disponível em: http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf Acesso: 10 de novembro de 2018.

A MUSICOTERAPIA E SUA INSERÇÃO NA REDE DE SAÚDE MENTAL DE BELO HORIZONTE/MG

Frederico Gonçalves Pedrosa

Ivan Moriá Borges Rodrigues

Rodrigo Camargos Cordeiro

Resumo: o desenvolvimento do campo de saber da musicoterapia está, historicamente, atrelado aos estudos e às práticas voltados para a área conhecida hodiernamente como saúde mental, o que hoje chamamos de saúde mental. Considerando esse contexto, o presente texto propõe breve exposição da conjuntura do contexto atual dos tratamentos em saúde mental, em âmbito nacional e a inserção da musicoterapia na rede belo-horizontina, apontado que esta área do saber tem levado a cabo práticas alinhadas ao pensamento da reforma psiquiátrica.

Desde a antiguidade clássica até início do século passado, a música esteve presente como parte do tratamento para patologias relacionadas a área, conhecida atualmente, como Saúde Mental, a partir de vinculação com os pensamentos de cada época (PUCHIVAILO, 2008). Este fato continuou presente na gênese da musicoterapia moderna (RUUD, 1990), que se deu no tratamento de “neuróticos de guerra” após a Segunda Grande Guerra Mundial.

No contexto brasileiro, pode-se dizer que o cuidado institucionalizado da

loucura se dá a partir da segunda metade do século XIX, com a criação do Hospício Pedro II (DEVERA; ROSA, 2007). Nestes mais de 150 anos, o campo da saúde mental foi palco de diversas lutas sócio-políticas, passando por vários desenvolvimentos, entre eles a Psiquiatria Científica, o asilamento e, mais recentemente, a Reforma Psiquiátrica (Idem).

A Reforma Psiquiátrica brasileira tem início em movimentos sociais e políticos que “emergiram e convergiram no processo de redemocratização do país, a partir dos finais da década de 1970” (NUNES; SIQUEIRA-SILVA, 2016, p.214). Mesmo contando com inúmeras práticas descentralizadas além de congressos nacionais e internacionais desde o início dos anos 80, esta política foi oficializada apenas no ano de 2001, com a aprovação da lei 10.216, projetada pelo então deputado federal Paulo Delgado, representante de Minas Gerais no Congresso Nacional.

Propondo tratamento e proteção dos direitos de pessoas portadoras de transtornos mentais e redirecionando o modelo assistencial em Saúde Mental, a lei referida conseguiu e consegue promover ações como: diminuição de leitos em hospitais psiquiátricos; abertura de leitos em hospitais gerais; tratamento em rede; humanização, equidade e desestigmatização dos sujeitos. Estas ações permitem que aconteça o respeito pelas diversidades, pelas culturas e pelas diversidades culturais, garantindo cidadania e respeito aos direitos dos usuários. A música, além de outras formas de arte, também fez e faz parte destes processos.



Foto: Rodrigo Camargos Cordeiro

Música e Saúde Mental em Belo Horizonte

O processo de reformulação dos atendimentos em saúde mental, no contexto belo-horizontino, apresenta inúmeras particularidades, patentes, inclusive, na forma como são chamados os Centros de Atenção Psicossocial (CAPs): Centro de Referência em Saúde Mental (CERSAM). Na capital mineira, o processo inicia no ano de 1985 com formulação de equipes de saúde mental em alguns Centros de Saúde (NILO et al, 2008).

A Política de Saúde Mental de Belo Horizonte data de 1993, ou seja, é anterior a aprovação da Lei 10.216 (NILO et al, 2008). Atualmente, a cidade conta com vários dispositivos, atuando em rede. Pode-se encontrar 8 CERSAMs (que funcionam como CAPs III), 2 CERSAMi (infantil), 3 CERSAM AD (álcool e drogas), Serviços de Urgência Psiquiátrica (SUP), Unidades de Acolhimento e 9 Centros de Convivência (PBH, 2018).

Além desses, existem também Equipes Complementares, Equipes de Saúde Mental em Centros de Saúde, Arte da Saúde Ateliê de Cidadania, Incubadora de Empreendimentos Econômicos e Solidários/SURICATO, Serviços Residenciais Terapêuticos (SRTs) e a Incubadora de Empreendimentos Econômicos e Solidários/SURICATO (Idem).

Esta vasta rede conta vários serviços prestados por artistas, dentre eles Babilak Blah, músico e poeta belo-horizontino que está a 15 anos frente ao grupo Trem Tan Tan. Esse grupo foi criado a partir da experiência de um projeto em saúde mental junto aos usuários dos Centros de Convivência Venda Nova e Providência. Propõe a inserção social, o resgate de cidadania do sujeito com sofrimento mental e o tratamento em liberdade a partir de uma rede de serviços substitutivos ao manicômio (UFMG, 2016).

Após breve explanação sobre os serviços em saúde mental na capital mineira, apresentaremos a recente inserção da Musicoterapia nesta rede.

Estágios em Musicoterapia

Os estágios de Musicoterapia realizados nos CERSAMs – a partir de

2017 – são vinculados à graduação em Musicoterapia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que teve seu início em 2009. Dentre as disciplinas de prática clínica e estágio, que são ofertadas a partir do 6º período da graduação, os alunos podiam escolher entre populações como crianças com distúrbios do neurodesenvolvimento, adultos com doenças degenerativas, adultos hospitalizados vítimas de traumas e idosos institucionalizados. Não existia, portanto, o atendimento específico ao público com sofrimento mental.

No ano de 2016, os alunos Ivan Rodrigues e Rodrigo Cordeiro (dois dos autores deste texto) se interessaram pela Saúde Mental e, a partir daí, realizaram pesquisas e apresentações de trabalhos em congressos sobre o tema – o que permitiu permuta de ideias com outros profissionais e contribuiu para o enriquecimento e desenvolvimento do trabalho.

Posteriormente os alunos criaram, sob orientação da professora musicoterapeuta Marina Horta Freire, o projeto de extensão “Musicoterapia na Saúde Mental”, nº SIEX 402786, que permitiu a ampliação de gama possibilidades clínicas aos alunos que estão na fase final do curso¹. O projeto foi levado ao CERSAM Barreiro, recebido pela gerente Solange Mendes Abdo, que possibilitou o estágio curricular não remunerado a 2 alunos, iniciado em março de 2017.

Ainda no mesmo ano, após a conclusão dos estágios e do curso de graduação dos primeiros estagiários, iniciou-se contratações dos profissionais para o serviço. Atualmente Ivan e Rodrigo se dividem em 3 serviços cada, fazendo oficinas terapêuticas grupais com os usuários em permanência dia e hospitalidade noturna e preceptoria dos estagiários da Ha-

¹ Hoje o Projeto de Extensão é coordenado e supervisionado pelo professor Frederico Pedrosa – também autor deste texto.

bilitação em Musicoterapia da UFMG. Atualmente a universidade conta com seis alunos-estagiários de musicoterapia nos aparelhos públicos de Saúde Mental de Belo Horizonte.

A cada semestre os estagiários são inseridos no serviço realizando: preparação das salas para o atendimento além de condução de oficinas e elaboração de objetivos terapêuticos e relatórios. Semanalmente são feitas supervisões clínicas com o professor supervisor destes estágios nas dependências da UFMG.

Atuação profissional dos musicoterapeutas

O trabalho com aspectos subjetivos do indivíduo, voltados ao fazer musical, tanto com a utilização de instrumentos musicais quanto com o canto ou sons vocais, são muito valiosos para uma sessão de musicoterapia. A prática musical é constantemente estimulada, não exigindo maestria no fazer, e desta maneira a expressão individual do sujeito participante é percebida e validada sem julgamentos.

O objetivo principal das oficinas conduzidas no CERSAM é favorecer uma melhor compreensão das dificuldades pessoais de cada usuário do serviço, um encontro em que se promova caminhos para este se manifestar e desenvolver estratégias criativas para solucionar suas questões. A prática está sempre voltada ao fazer musical e sustentada pela musicalidade, que constantemente estimula o sujeito para fluir seus anseios internos que não se sustentam na oralidade das palavras.

Com um trabalho voltado à filosofia humanista, que visa atenuar as po-

tencialidades do indivíduo, separando-o de sua condição física e psicológica e voltado para a essência do usuário, a Musicoterapia no contexto da saúde mental surge como uma possibilidade para os usuários do serviço explorarem atitudes e sentimentos que foram reprimidos por grande parte de suas vidas. Os conteúdos latentes muitas das vezes não ditos, são estimulados a se manifestarem durante as sessões de Musicoterapia por meio de atividades diversas, que podem ser voltadas para a composição ou para a improvisação musical e também para a reprodução ou para a audição musical.

As sessões de musicoterapia no CERSAM seguem uma ordem pré-estabelecida, mas que pode-se alterar de acordo com eventos ocorridos no instante da prática. A sessão tem uma duração total aproximada de 1h, que é dividida em quatro partes, a saber:

1. Cortejo: uma canção foi composta pelos musicoterapeutas para convidar os usuários para as sessões. A canção é cantada nas dependências do serviço com o objetivo de anunciar e convidar os usuários para mais uma sessão. Neste momento, se distribui alguns instrumentos musicais para que os usuários possam contagiar o espaço onde permanecem o dia com alegria e entusiasmo.

2. Aquecimento: já na sala de oficina, se realiza atividades pré-musicais (BRUSCIA, 2016) envolvendo aquecimento corporal, aquecimento da voz, dinâmicas de movimentação corporal e apresentação do grupo. Foi percebido, a partir das práticas musicoterapêuticas, que um bom aquecimento favorece uma maior concentração e engajamento dos usuários em outras atividades.

3. Desenvolvimento: leva-se a cabo técnicas musicoterapêuticas alinhadas ao pensamento humanista, propondo-se: trabalhos com canções que possuem memórias afetivas trazidas pelos próprios usuários; recriação de canções populares com o grupo; criação de paródias e composições com assuntos de interesse dos participantes da sessão; realização de atividades para a coesão do grupo, e, em consequência disso, do indivíduo na sociedade; rodas de percussão; prática musical em conjunto; atividades para facilitar o controle de impulsos; estimulação de criatividade e a verticalização em sentimentos durante a produção musical. Durante o desenvolvimento dessas técnicas, sempre deve haver conversas com o grupo a respeito das questões que surgiram durante as improvisações, composições e recriações musicais (BRUSCIA, 2016).

4. Momento de Sistematização: após as atividades do dia, uma dinâmica ou uma conversa é sugerida como momento de organização e de discussão de todas as questões que foram abordadas no dia. Neste momento os usuários têm um espaço para tirar dúvidas, dar sugestões e contar experiências a respeito da musicoterapia.

Considerações Finais

As práticas musicoterapêuticas dentro dos âmbitos da Rede de Saúde Mental belo-horizontina ainda são recentes e ainda tem muito que se desenvolverem. Como exposto, as manifestações musicais se inserem dentro dos cuidados em saúde mental desde a antiguidade clássica e estão presentes mesmo no processo de vir-a-ser da profissão Musicote-

rapia. No contexto de Belo Horizonte, estas as práticas musicais, a Musicoterapia e a Saúde Mental também tem se relacionado intimamente.

Com esta produção literária indica-se que a arte já está inserida nestes espaços sociais e que possuem bons frutos, como referido grupo Trem Tan-Tan. A musicoterapia, mais recentemente, tem apresentado tratamentos substitutivos a partir um corpus de saber outro, levando em consideração as experiências musicais como forma de produzir saúde.

Referências

BRUSCIA, Kenneth, E. **Definindo musicoterapia**. Tradução Marcus Leopoldino. 3 ed. Barcelona: Barcelona Publishers, 2016.

DEVERA, Disete; COSTA-ROSA, Abílio. Marcos históricos da reforma psiquiátrica brasileira: Transformações na legislação, na ideologia e na práxis. In: **Revista de Psicologia da UNESP**, 6(1), 2007.

NUNES, João Arriscado; SIQUEIRA-SILVA, Raquel. Dos “abrismos do inconsciente” às razões da diferença: criação estética e descolonização da desrazão na Reforma Psiquiátrica Brasileira. In: **Sociologia ano 18, nº43**. Porto Alegre: 2016, p. 208-237.

OLIVEIRA, N.; MORAIS; M.A.B.; GUIMARÃES, M.B.L.; CASCONCELOS, M.E.; NOGUEIRA, M.T.G.; ABOUD-RD, M. (Org.). **Política de Saúde Mental de Belo Horizonte: O cotidiano de uma utopia**. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Saúde Mental de Belo Horizonte, 2008.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE (PBH). **Saúde mental**. Belo Horizonte: 2018. In : <https://prefeitura.pbh.gov.br/saude/informacoes/atencao-a-saude/saude-mental>. Acesso: 17/11/2018.

PUCHIVAILO, Mariana Cardoso. “...Um pouco de possível se não eu sufoco...”: a escuta da desrazão no fazer musicoterápico. Monografia (Musicoterapia). Curitiba: FAP, 2008.

RUUD, Even. **Caminhos da musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1990.

SIQUEIRA-SILVA, Raquel. **Conexões musicais: musicoterapia, saúde mental e teoria ator-rede**. Curitiba: Appris, 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG). **Muitas Culturas nos Campi apresenta Babilak Bah e Trem Tan Tan, no Quarta Doze e Trinta**. In: https://www.ufmg.br/cultura/index.php?option=com_content&view=article&id=1709%3Adac-muitas-culturas-nos-campi-apresenta-espetaculo-show-com-trem-tan-tan-no-quarta=-doze-e-trinta-&catid=87%3Adestaque&Itemid=113%27

SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

WAGNERIANA LIMA TEMOTEO CAMURÇA

Advogada, mestre em Direito Constitucional e Professora Assistente Nível 2 vinculada à Universidade de Fortaleza-UNIFOR, E-mail: wagneriana@unifor.br.

MATEUS NATANAEL TARGINO MAURICIO

Graduando em Direito, vinculado à Universidade de Fortaleza-UNIFOR. E-mail: mateusnatanael@hotmail.com

NATÁLIA PINTO COSTA

Graduanda em Direito, vinculada à Universidade de Fortaleza-UNIFOR. E-mail: nataliapinto@edu.unifor.br.

JORGE LUIZ BARBOSA

Diretor do Observatório de Favelas. Docente do Departamento de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF. Pesquisador do CNPq. E-mail: jorgebarbosa@vm.uff.br.

MONIQUE BEZERRA DA SILVA

Pesquisadora do Observatório de Favelas. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF. E-mail: monique-bezerradasilva@gmail.com.

FLÁVIA LANDUCCI LANDGRAF

Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade - IHAC/UFBA. Especialista em Gestão de Projetos Culturais (2013) e bacharel em Relações Internacionais (2010) pela Universidade de São Paulo. Atuou na gestão de projetos em organizações sociais de interesse público e na execução de políticas públicas. Realizou pesquisas e publicações sobre e políticas culturais, arte/educação e educação popular. Principais áreas de interesse: políticas culturais e sociais, e educação. E-mail: flavia.land@gmail.com

KÁTIA COSTA

Mestra em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA). Especialista em Gestão Cultural (Itaú Cultural e Universidade de Girona). Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural. Consultora na área de elaboração de planos municipais de cultura. E-mail: katiacosta.cult@gmail.com

SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

LÚCIA HELENA ALFREDI DE MATOS

Doutora em Artes Cênicas. Professora da Escola de Dança e do PPGDança/UFBA. Líder do grupo de Pesquisa PROCEDA - Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (CNPQ). luciamatos2@gmail.com

GISELE MARCHIORI NUSSBAUMER

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/UFBA. E-mail: gica.mn@gmail.com

LERRINE MARIE SCHILDBERG

Lerrine Marie Schildberg é Bailarina, arte educadora, pedagoga e educadora física. Mestre em Desenvolvimento Humano pela Universidade de Taubaté, professora e pesquisadora na Escola Superior de Cruzeiro, Cruzeiro - SP. E-mail: lerrine_bale@hotmail.com

THIAGO PONDÉ DE OLIVEIRA

Mestre em Cultura e Sociedade (Linha: Arte) e Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (2016-2018/ 2006-2010). Cantor formado pela Escola Baiana de Canto Popular (2008-2010). Idealizador dos projetos Cena Tropicânica (2011-2018) e O Jardim de Humberto Porto (2014-2018). E-mail: comunicacao.ponde@gmail.com

FREDERICO PEDROSA

Professor da Graduação em Música com Habilitação em Musicoterapia da Universidade Federal de Minas Gerais, escreveu o artigo com alunos e alunas desse curso, exceção à Raquel Anastácio, aluna da Licenciatura em Música da mesma instituição. E-mail: fredericopedrosa@musica.ufmg.br

ISABELA SILVEIRA

Atriz, produtora e gestora cultural, é mestra em Teatro pela Universidade Federal da Bahia. Dentre outras experiências, atuou como intérprete-criadora em diferentes grupos e coletivos e como gestora coordenou o Espaço Xisto Bahia de 2012 a 2015. Email: isabela.silveira@gmail.com

POLIANA BICALHO

Professora de teatro, mediadora e produtora cultural. É mestra em Teatro pela Universidade Federal da Bahia. Co-idealizadora do Petiz - Festival de Arte para Infância e Juventude (2016 e 2018). E-mail: mediação@criareprojetos.com

SOBRE OS COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

I FREDERICO GONÇALVES PEDROSA

Docente da graduação em Música com habilitação em Musicoterapia da UFMG, mestre em Música pela UFPR (2017) e bacharel em Musicoterapia pela FAP (2010). E-mail: fredericopedrosa@ufmg.br.

I IVAN MORIÁ BORGES RODRIGUES

Mestrando em Neurociências (UFMG) e bacharel em Música com habilitação em Musicoterapia pela UFMG (2017). E-mail: mtivanmoria@gmail.com.

I RODRIGO CAMARGOS CORDEIRO

Bacharel em Música com habilitação em Musicoterapia pela UFMG (2017). E-mail: rodrigocordeiro199@gmail.com.

SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Observatório da Diversidade Cultural – ODC – está configurado em duas frentes complementares e dialógicas. A primeira diz respeito a sua atuação como organização não-governamental que desenvolve programas de ação colaborativa entre gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes culturais e pesquisadores, por meio do apoio dos Fundos Municipal de Cultura de BH e Estadual de Cultura de MG. A segunda é constituída por um grupo de pesquisa formado por uma rede de pesquisadores que desenvolve seus estudos em várias IES, a saber: PUC Minas, UEMG, UFBA, UFRB, UFMT e USP, investigando a temática da diversidade cultural em diferentes linhas de pesquisa. O objetivo, tanto do grupo de pesquisa, quanto da ONG, é produzir informação e conhecimento, gerar experiências e experimentações, atuando sobre os desafios da proteção e promoção da diversidade cultural. O ODC busca, assim, incentivar e realizar pesquisas acadêmicas, construir competências pedagógicas, culturais e gerenciais; além de proporcionar experiências de mediação no campo da Diversidade Cultural – entendida como elemento estruturante de identidades coletivas abertas ao diálogo e respeito mútuos.

PESQUISA

Desenvolvimento, orientação e participação em pesquisas e mapeamentos sobre a Diversidade Cultural e aspectos da gestão cultural.

FORMAÇÃO

Desenvolvimento do programa de trabalho “Pensar e Agir com a Cultura”, que forma e atualiza gestores culturais com especial ênfase na Diversidade Cultural. Desde 2003 são realizados seminários, oficinas e curso de especialização com o objetivo de capacitar os agentes que atuam em circuitos formais e informais da cultura, educação, comunicação e arte-educação para o trabalho efetivo, criativo e transformador com a cultura em sua diversidade.

INFORMAÇÃO

Produção e disponibilização de informações focadas em políticas, programas e projetos culturais, por meio de publicações e da atualização semanal do portal do ODC e da Rede da Diversidade Cultural – uma ação coletiva e colaborativa entre os participantes dos processos formativos nas áreas da Gestão e da Diversidade Cultural.

CONSULTORIA

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não-governamentais, no que se refere às áreas da cultura, da diversidade e da gestão cultural.

SOBRE O BOLETIM DO OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural é uma publicação bimensal, em que pesquisadores envolvidos com a temática da Diversidade Cultural refletem sobre a complexidade do tema em suas variadas vertentes.

EXPEDIENTE

Coordenação geral: José Márcio Barros

Conselho Editorial:

Giselle Dupin (Minc)

Giselle Lucena (UFAC)

Humberto Cunha (UNIFOR)

Luis A. Albornoz (Universidad Carlos III de Madrid)

Núbia Braga (UEMG)

Paulo Miguez (UFBA)

Coordenação editorial: José Márcio Barros e Plínio Rattes

Comissão de pareceristas: Giordanna Santos, Giuliana Kauark, José Márcio Barros, Juan Brizuela, Kátia Costa, Plínio Rattes e Renata Melo.

Revisão: Amanda Barros, Carlos Vinícius Lacerda, Jocastra Holanda, Mariana Angelis e Plínio Rattes.

Diagramação: Carlos Vinícius Lacerda

CONTATO

odc.boletim2018@gmail.com

www.observatoriodadiversidade.org.br