

REVISTA BOLETIM

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

DIVERSIDADE E SUSTENTABILIDADE

V. 99, N. 01.2023

Março - Julho/2023

ISSN 2526-7442

V.99

SEÇÕES

- **Cultura, Diversidade e Desenvolvimento**
- **Arte, Design e Sustentabilidade**

OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL



Célia Tupinambá
Manto Tupinambá

Cordão encerado com cera de abelha jataí e penas de aves domésticas,
terrestres das matas, de meia árvore e copa da árvore.

Serra do Padeiro, BA, 2021.

Foto: Fernanda Liberti

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)

- B688 Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 99, n. 1 (mar.-jul. 2023) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. – Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural, 2023.
21 x 29,7 cm
- Vol. 1, n. 1 (2014)-
ISSN 2526-7442
Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>
1. Diversidade. 2. Sustentabilidade. 3. ODS. 4. Cultura. I. Barros José Márcio. II. Pinto, Ana Carolina de Lima. III. Val, Ana Paula do. IV. Dupin, Giselle. V. Costa, Kátia. VI. Lolata, Priscila Valente. VII. Melo, Sharine Machado.

CDD 306.47

EXPEDIENTE

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma publicação periódica que difunde textos, artigos, entrevistas, relatos de experiências, resenhas, reportagens e trabalhos artísticos (ilustrações, gravuras, fotografias) relacionados à diversidade cultural em suas diferentes perspectivas conceituais, metodológicas e estéticas, na qual pesquisadores envolvidos com a temática refletem sobre sua complexidade em suas variadas vertentes.

BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

Equipe Editorial

José Márcio Barros
Ana Paula do Val
Giselle Dupin
Kátia Costa
Pedro Marques
Priscila Valente Lolata
Sharine M. Melo

Editoria de Arte

Ana Paula do Val
Priscila Lolata

Revisão

Ana Carolina de Lima Pinto
Giselle Dupin
Jocasta Holanda
Kátia Costa
Sharine M. Melo

Projeto Gráfico e Diagramação

Ana Carolina de Lima Pinto

*

Créditos das Imagens

Adriano Machado
Bea Machado
Célia Tupinambá
Elena Landínez
Eulália Manual
(Fernanda e Andressa Nasser Farion)
Hal Wildson
Heloísa Marques
Julia Panadés
Marcos Duarte
Ruan D'Ornellas
Zulmira Correia

Capa

Célia Tupinambá
Manto Tupinambá
Serra do Padeiro, BA, 2021.
Foto: Fernanda Liberti



Acompanhe o ODC

observatoriodadiversidade.org.br





**LEI ESTADUAL
DE INCENTIVO
À CULTURA**

CA: 2018.13609.0056

Patrocínio

USIMINAS U

Parceiros



Correalização



Realização



**CULTURA E
TURISMO**



**MINAS
GERAIS**

**GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.**



Heloisa Marques
Submersa
Bordado s/ algodão cru
33 cm x 38 cm
Recife, PE

SUMÁRIO

10 EDITORIAL

SEÇÃO I - CULTURA, DIVERSIDADE E DESENVOLVIMENTO

17 INDICADORES DE POLÍTICAS CULTURAIS NO CONTEXTO DE MONITORAMENTO DA AGENDA ODS: DESAFIOS PARA A GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE
Rodrigo Nunes Ferreira e Caroline Craveiro

31 A COMUNIDADE DA SERRA DOS ALVES E O INSTITUTO BROMÉLIA: IMPLEMENTAÇÃO DE AÇÕES PARA CONSERVAÇÃO E SUSTENTABILIDADE
Ana Carolina de Lima Pinto e Filipe Rodrigues Moura

52 ENTRE A RESILIÊNCIA E A PRODUÇÃO COMUNITÁRIA: A EXPERIÊNCIA DOS FUNDOS ROTATIVOS GERIDOS PELA REDE PINTADAS
Sílvia Maria Bahia Martins

67 EDUCAÇÃO E CONSCIENTIZAÇÃO AMBIENTAL NA INFÂNCIA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Joelma Cristina Silva Moreira Stella, Ricardo Silva de Araujo e Roberta Catherine Mutti de Castro

77 QUANDO A PESQUISA ENCONTRA O PÚBLICO: AÇÕES DE TRANSFERÊNCIA DE TECNOLOGIA SOBRE BIOINDICADORES AQUÁTICOS
Kathia Cristhina Sonoda, Renato Berlim Fonseca, Herbert Cavalcante Lima, Rafaele Fernandes Zanesco e João Roberto Correia

SEÇÃO II – ARTE, DESIGN E SUSTENTABILIDADE

- 93** EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER
Andreia Duarte de Figueiredo
- 107** ARTE EM FLUXO: O ATELIÊ COMO ESPAÇO PÚBLICO DE
FORMAÇÃO PARA A DEMOCRACIA
Cauê Maia
- 120** MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL MIDNIGHT
(*SPIRAL MEMORY FRACTS*)
Orun Santana
- 143** METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA ENTRE DESIGN
E ARTESANATO
Zulmira Alves Correia
- 152** SOBRE A COORDENAÇÃO DO EDITORIAL E
EDITORIA DE ARTE
- 155** SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL
- 158** APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES



Marcos Duarte
Leite Derramado (série)
Fotografia
Cachoeiras de Macaco, RJ, 2019

EDITORIAL

A edição 99 da Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural aborda a temática da sustentabilidade. Diversidade e sustentabilidade são termos amplos e polissêmicos, que não podem ser apartados de suas perspectivas históricas e que envolvem práticas muitas vezes divergentes. Apesar de, há décadas, serem motivo de interesse e preocupação de estudiosos, gestores públicos e ativistas sociais, os termos demandam atualização contínua e frequentes revisões críticas para que práticas efetivas e transformadoras possam ser reconhecidas e aperfeiçoadas.

A Agenda 2030, que engloba 17 objetivos e 169 metas globais, foi estabelecida em 2015 pela Assembleia Geral das Nações Unidas, composta por 193 Estados-membros da ONU. Com a proposta de que “ninguém no mundo fosse deixado para trás”, a Agenda parte de quatro dimensões – social, ambiental, econômica e institucional –, prevendo ações para a erradicação da pobreza, a segurança alimentar, a agricultura, a saúde, a educação, a equidade de gênero, a redução de desigualdades, entre outras. Algumas questões envolvem governos e empresas globais, enquanto outras recomendações são voltadas às comunidades e às especificidades locais.

Recentemente, a pandemia de Covid-19 deu visibilidade à discussão sobre as relações entre cultura e desenvolvimento, e especificamente entre diversidade e sustentabilidade. Mas, com a melhora dos índices de contaminações e mortes, houve um retorno a práticas e comportamentos que nos aproximam cada vez mais rapidamente da insustentabilidade da vida no planeta. Por outro lado, continua a crescer a consciência sobre a falência de modelos de desenvolvimento que esgotam a biodiversidade e empobrecem a diversidade cultural. Além disso, o governo do Presidente Lula vem enfrentando e revertendo, pouco a pouco, os legados da gestão anterior, conservadora e abertamente contrária às questões da sustentabilidade e da diversidade cultural.

Considerando fatores como a crise climática mundial, as práticas genocidas contra povos originários brasileiros, o crescimento da intolerância, da violência, da negação e a marginalização da arte e da

cultura, a Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural busca trazer à tona práticas culturais diversas, que dialogam com a temática da sustentabilidade e promovam a reflexão sobre as condições de vida no planeta.

Rodrigo Nunes Ferreira e Caroline Craveiro apresentam o contexto institucional do monitoramento das políticas culturais no município de Belo Horizonte, apontando as fragilidades e potencialidades na estruturação do SMIC. O artigo “Indicadores de políticas culturais no contexto de monitoramento da Agenda ODS: desafios para a gestão pública municipal de Belo Horizonte” parte da “discussão conceitual sobre as possibilidades e os limites das estratégias de sistematização e definição de indicadores para monitoramento de políticas públicas culturais no contexto da Agenda ODS das Nações Unidas”.

Ana Carolina de Lima Pinto e Filipe Rodrigues Moura, no artigo “A Comunidade da Serra dos Alves e o Instituto Bromélia: implementação de ações para conservação e sustentabilidade”, apresentam as ações desenvolvidas pela Organização da Sociedade Civil localizada no distrito de Senhora do Carmo, em Itabira (MG). Segundo os autores, o Instituto Bromélia, criado a partir de uma iniciativa local, desenvolve diferentes atividades que convergem com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030, na busca por qualidade de vida para a comunidade local.

Em “Entre a resiliência e a produção comunitária – a experiência dos fundos rotativos geridos pela Rede Pintadas, na Bahia”, Silvia Maria Bahia Martins analisa a operação dos fundos rotativos gerenciados por uma organização de base comunitária localizada no semiárido baiano. Para a autora, “o histórico de mobilização social, o protagonismo das mulheres e a interlocução com organismos internacionais e poder público revelam particularidades da iniciativa que servem à reflexão sobre participação e desenvolvimento local”.

No artigo “Educação e conscientização ambiental na infância: uma reflexão a partir da extensão universitária”, Joelma Cristina Silva Moreira Stella, Ricardo Silva de Araujo e Roberta Catherine Mutti de Castro relatam a experiência do projeto Acúmulos, realizado por estudantes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir do edital do Programa Institucional de Bolsas de Experimentação Artística

UFBA – Pibexa. Segundo os autores, o projeto levou a ações de educação ambiental com estudantes do CEMEI Tertuliano de Goes, na comunidade do Alto das Pombas, Federação, Salvador (BA).

“Quando a pesquisa encontra o público: ações de transferência de tecnologia sobre bioindicadores aquáticos” é o nome do artigo do grupo de pesquisadores Kathia Cristhina Sonoda, Renato Berlim Fonseca, Herbert Cavalcante Lima e João Roberto Correia, da Embrapa, e Rafaele Fernandes Zanesco, da Eurofins Agroscience Services. do grupo de pesquisadores Kathia Cristhina Sonoda, Renato Berlim Fonseca, Herbert Cavalcante Lima e João Roberto Correia, da Embrapa, e Rafaele Fernandes Zanesco, da Eurofins Agroscience Services. Eles trazem dois relatos de experiências de pesquisa realizadas junto a um público leigo, em uma perspectiva de transferência de tecnologia e popularização da ciência.

Em “Experiência de pele, pássaro-mulher”, Andreia Duarte de Figueiredo reflete sobre as conexões entre a criação artística e as parcerias realizadas com os povos originários. A autora “discute como esse vínculo transforma noções sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento, formas de existir e sustentabilidade”. E “reconhece esse aprendizado como algo fundamental para uma vida que questiona a colonialidade e que está implicada no valor da diversidade para o bem comum”.

Cauê Maia discute “estratégias para a sustentabilidade social e econômica de espaços artísticos transdisciplinares como equipamentos públicos de formação para a cidadania”. No texto “Arte em fluxo: o ateliê como espaço público de formação para a democracia”, aborda infraestrutura, diversidade e participação, elementos identificados durante as experiências artístico/pedagógicas realizadas dentro e fora do Ateliê Alex Vallauri do Complexo Cultural Funarte/SP.

Em “Meia-Noite: Fractos de Memória em Espiral”, Orun Santana aborda a criação do espetáculo Meia-noite, de sua autoria. O artigo traz à tona processos artístico-pedagógicos e culturais presentes em sua trajetória pessoal, “compreendendo que esse acesso se torna fundamental para revelar a estrutura epistemológica e dramaturgica em que a construção do espetáculo se ancora”. O texto também dialoga com conceitos que reafirmam a importância da construção do conhecimento afro-diaspórico para a cena da dança brasileira.

Por fim, Zulmira Alves Corrêa, em “Metodologias de criação colaborativa entre design e artesanato”, busca descrever as metodologias de Adélia Borges e Lia Krucken, assim como a abordagem do Design Dialógico, de Márcia Ganem, que englobam ações “para revitalização do artesanato e valorização dos produtos locais”. O texto também apresenta a aplicação dessas iniciativas no contexto de moda *slow fashion*.

Os trabalhos de artes visuais apresentados buscam ampliar o conteúdo dos textos, dialogam com o fazer, com a preservação de culturas tradicionais, com a relação com o meio ambiente, através de poéticas diversas e em acordo com a diversidade e a sustentabilidade.

Agradecemos aos autores e autoras dos textos, assim como aos e às artistas das obras apresentadas e esperamos que a leitura e a visualização dos trabalhos possam inspirar novas e importantes ações de proteção e promoção da diversidade e da sustentabilidade.

Boa leitura!

Equipe editorial

**CULTURA,
DIVERSIDADE E
DESENVOLVIMENTO**

a Deus, simbolicamente, exibindo seu coração sangrento ou esparzindo sobre o altar seu sangue ainda quente. O resto — que era o corpo todo — os sumosacerdotes comiam em banquete com os mais ilustres fiéis: os nobres e os guerreiros.

Com o progresso da pecuária fomos substituindo vítimas humanas por bois, cordeiros ou bodes e até lhamas, onde havia. Só quem não tinha gado — como os Astecas e os Tupinambás — continuou a comer gente in natura. Mas o cerimonial continuou vivo por toda parte, através de ritos eucarísticos cada vez mais assépticos.

Com o salto derradeiro da evolução que produziu esta fartura de gentes sobrantes e inúteis — sobretudo velhos já vividos — o problema se recolocou. Num primeiro impulso, quis-se voltar à antropofagia na forma endocanibálica. Não deu certo, por falta de substrato moral para a consumação dos mortos seja nos hábitos ingleses, seja nos brasileiros. Daí à opção pela Felicidade Senil foi um passo. Passo necessário, certamente, porque traz uma solução real para um problema social concreto. Passo, talvez, até filosoficamente necessário, fatal, porque se trata, sem qualquer dúvida, de um fecho conseqüente de toda história humana. Somos cada vez mais espirituais. Na festa nossa carne se faz espírito.

— Lá vem Axí — diz Orelhão, apressado, vem todo alegre. Vai querer que eu tire dele toda esta conversa. Vou sentir de novo, vou desconfiar outra vez. É sempre a mesma coisa. Sempre acha que estou com medo das coisas importantes.

186

Com este novo incremento existencial, mais metaforicamente quanto ao de humanos, a vida humana tornou-se impetuosa, frágil e efêmera. A vida humana ameaçava a própria existência da humanidade, e a metade da população já estava em estado de senilidade. Uma sexta parte era também em estado de senilidade. Isso fazia recuar a humanidade para a terceira parte constituída de jovens e adultos, já exaustos demais. Nem a terceira parte mais generosa era mesmo o campo de ação da Felicidade Senil.

Que acha disto o leitor? É também assim? Ou não é? Eu, às vezes, penso que algumas dessas agências bem podem experimentar, no ano derradeiro, um gozo maior do que tiveram em toda a vida. Isso talvez não é impossível. Mas o gozo que os velhos gozaram da ancianidade certamente não é.

— E as almas? — perguntou Orelhão.

— As almas, o quê? — respondeu Tivi. — Felizmente, alma não ocupa espaço, se não o Céu também seria racionado.

— Para onde vamos, Tivi? — perguntou Orelhão em que a caridade se tornou mortal.

— Pode até melhorar, querido. Não se esqueça, Santa Teresa morria de vontade de morrer para entrar na Glória. Não é verdade? Não fui eu que inventei isto. Sou apenas racional. Nem gosto disto, apenas reconheço que um mundo mais cheio de jovens é mais jovial. O Brasil da Felicidade Senil, não padecendo a tristeza de ver a senilidade sofrendo, vai se alegrar. Vai ser um país até mais bonito.

Orelhão, reclamando que a solução é ruim demais, quer saber se não havia alternativa.

— Não havia outro jeito?

184

Caapinagem



A aldeia gira louca. Louca gira que gira. É a máquina de festas que vira e que roda. Aí vem a festança maior. A Festa Brava do Caapi.

É a Caapinagem que vira, revira.

Calibá, ao pé da gaiola do gavião caça-macaco, vestido na sua roupeta azul, a tudo assiste sem susto. Toda meia-hora cutuca o gavião com uma flecha de anzol para fazê-lo guinchar:

— Xcrixix, xcrixix, xcrixix.

Grupos de índios saem correndo pra todo lado. Vão buscar o que é dos homens. Carne de bicho. Carne de boate. Carne de nadante.

Cada parente bicho quer contribuir mais para o moqueim da festança. Principalmente os primos Anta, Caititu e Queixada. Mas também os Meados que, sendo cunhados, devem ser comidos com cuidado. Importantes são os avós Onças Susuarana, Onças Pixunas. Estes, antes de assar, se tem de lavar, inteira, a tampa da barriga, porque ainda saem disfarçada.

Calibá só recusa as capivaras de bico amarelo e fedida; os tamanduás, com sua carne de bicho e os guarás, que assustam e enlouquecem os outros es-

tos.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

— O que é isso? — pergunta Orelhão.

— É a festa do velho.

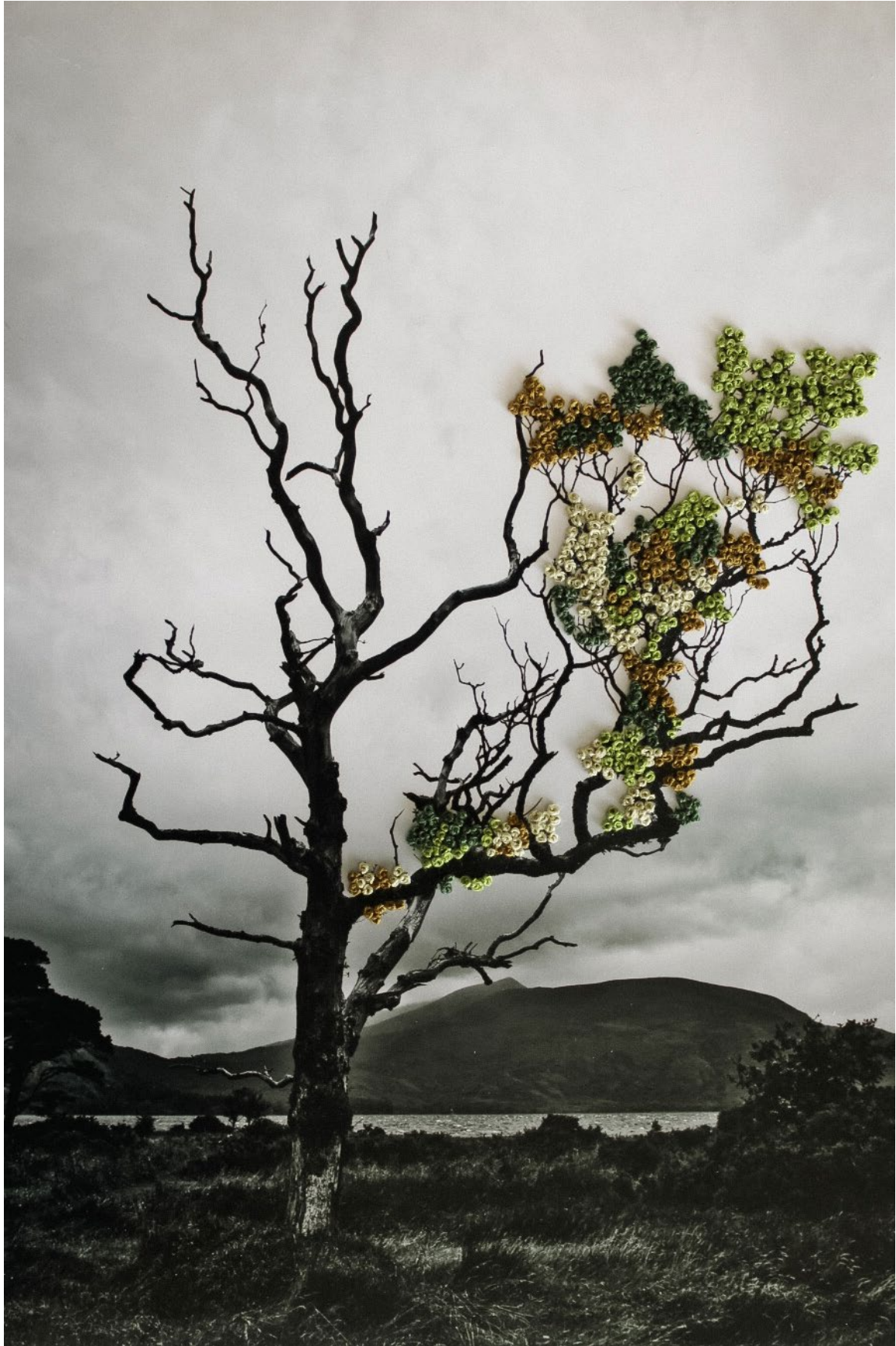
Hal Wildson

Marcha do Futuro

Datilografia sobre páginas dos Livros "Utopia Selvagem", "Utopia", "Brasil, País do Futuro".

86x64cm

São Paulo, SP, 2023



Eulália Manual
Árvore
Bordado sobre fotografia
Curitiba, PR, 2022

INDICADORES DE POLÍTICAS CULTURAIS NO CONTEXTO DE MONITORAMENTO DA AGENDA ODS: DESAFIOS PARA A GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE

Rodrigo Nunes Ferreira¹

Caroline Craveiro²

RESUMO

A partir de uma discussão conceitual sobre as possibilidades e limites das estratégias de sistematização e definição de indicadores para monitoramento de políticas públicas culturais no contexto da Agenda ODS das Nações Unidas, o artigo apresenta o contexto institucional do monitoramento das políticas culturais no município de Belo Horizonte, apontando as fragilidades e potencialidades na estruturação do SMIC.

*

Introdução: sustentabilidade, cultura e indicadores

O avanço no entendimento conceitual sobre as relações entre desenvolvimento e cultura, e o espaço que o tema recebeu no debate internacional sobre a governança global, geraram grandes expectativas sobre a abordagem da cultura no âmbito das discussões sobre a agenda pós-2015, que levariam à aprovação da Agenda 2030 e dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), em 2015.

A nova agenda contou com um amplo processo de participação, tanto dos diversos Conselhos e Agências da ONU quanto da rede formada por ONGs, especialistas, executivos de corporações, representantes da mídia e acadêmicos que atuam no entorno do complexo burocrático da Organização (VEIGA, 2020). Esse ambiente aberto à participação e ao diálogo sobre as prioridades do desenvolvimento global criou a expectativa de que o processo levaria à inclusão da cultura com um papel de destaque nos objetivos e metas da nova Agenda (HARO, VÁZQUEZ, 2020; IFACCA et al., 2015).

¹ Geógrafo, Gerente de Indicadores da Secretaria Municipal de Planejamento, orçamento e Gestão da Prefeitura de Belo Horizonte. E-mail: rodrigonunesferreira@gmail.com

² Geógrafa, Servidora efetiva da Fundação Municipal de Cultura. E-mail: carolinecraveiro@pbh.gov.br

Após a publicação da nova agenda, as avaliações sobre a presença da cultura no documento final se dividiram. As visões mais otimistas valorizaram a inserção da cultura em seu sentido mais amplo, como suporte ao desenvolvimento sustentável, presente nos fundamentos/princípios da Agenda 2030. Mesmo reconhecendo que o documento não faz uma referência explícita ao componente cultural das diversas questões abordadas ou à possível contribuição da cultura para as soluções possíveis (KOVÁCS, 2020), os mais pessimistas lamentaram a inclusão da cultura de forma apenas marginal na Agenda, sem considerar suficientemente as muitas maneiras como os aspectos culturais influem e contribuem com o desenvolvimento sustentável (GAMA, 2020). De forma explícita, a cultura aparece em apenas quatro das 169 metas dos 17 objetivos, na abordagem de temas como a utilização dos recursos genéticos e conhecimentos tradicionais (ODS 2), valorização da diversidade cultural e da contribuição da cultura para o desenvolvimento sustentável nos sistemas educacionais (ODS 4), promoção da cultura e dos produtos locais pelo turismo sustentável (ODS 8) e proteção do patrimônio cultural (ODS 11) (IFACCA et al., 2015).

A análise realizada por Alfons Martinell (2015) aponta dez possíveis motivos para a não inclusão da cultura de forma mais explícita na Agenda ODS, apesar dos antecedentes e dos documentos disponíveis no próprio sistema ONU, principalmente na UNESCO, e das retóricas políticas, reiteradamente, defenderem “que não há desenvolvimento sem cultura” ou que “a cultura é imprescindível para o desenvolvimento”. Entre os motivos levantados por Alfons Martinell (2015), destacam-se: a relutância dos Estados em aceitar a diversidade cultural existente em seu território; a “hierarquia das necessidades”, que estabelece questões como a fome, pobreza, saúde e educação como prioridades no desenvolvimento, enquanto a cultura é quase sempre vista como se fosse um luxo incompatível com as demais necessidades, mais urgentes; a invisibilidade da cultura no produto interno bruto; o estranhamento do conceito de sustentabilidade, proveniente das ciências naturais, no campo da cultura; e a visão reducionista da cultura como veículo, como a serviço de outras disciplinas ou outros setores (turismo, cidade, educação), e não como um valor em si (HARO, VÁZQUEZ, 2020, p. 86).

A Agenda ODS manteve o modelo baseado no estabelecimento de metas globais, com indicadores mensuráveis que possibilitam gerar

objetivos mais claros, visando a orientação de políticas públicas em nível nacional, regional e local, em busca de resultados concretos (FUKUDA-PARR, 2016; 2019). Para a política pública de Cultura, os indicadores são fundamentais para permitir identificar e mensurar aspectos relacionados tanto à dimensão antropológica da Cultura quanto à dimensão sociológica (BOTELHO, 2001). A necessária produção de dados sobre práticas e hábitos culturais, saberes e fazeres tradicionais, linguagens e expressões artísticas bem como as diferentes e diversas formas de consumo, fruição e difusão culturais e artísticas requer a leitura complexa, múltipla e plural do campo cultural, das territorialidades culturais instituídas no cotidiano de diferentes grupos e segmentos sociais.

Desafios da mensuração no campo da cultura

Buscar criar mecanismos de monitoramento das políticas culturais no contexto local, em associação com a Agenda ODS, leva a um outro debate no campo da cultura: o desafio da mensuração do impacto das políticas culturais. Como foi brilhantemente resumido pelo Ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil,

[a] cultura, como sabemos, possui uma natureza intempestiva e complexa. [...] Saber harmonizar essa intempestividade, intangibilidade e complexidade com a prudência e objetividade dos números – talvez seja este o principal desafio das políticas culturais do século XXI. (GIL, 2006 apud LINS, 2012, p. 1).

O dilema entre concepção e mensuração não é exclusividade do campo da cultura, mas nele os limites da mensuração ficam mais evidentes. É necessário reconhecer que as ciências humanas admitem certo nível de ambiguidade das medidas, que nelas comportam um grau maior de imprecisão que nas ciências naturais e devem ser entendidas como uma aproximação do conceito objeto da investigação. Diante dessa limitação, Blázquez (1986) recomenda uma postura mais ponderada, utilizando a quantificação em alguns desenvolvimentos empíricos, sem negar as limitações dessa quantificação. Essa perspectiva ponderada permite a abordagem da complexidade da cultura com a prudência e objetividade dos números, fazendo uso desse recurso analítico no monitoramento dos resultados e impactos das políticas públicas culturais, mas ciente das limitações inerentes às metodologias quantitativas.

Além das questões relativas aos limites da mensuração, que o campo da cultura compartilha com as demais áreas de humanidades, algumas características específicas do setor tornam o processo de definição de indicadores culturais ainda mais desafiador, e a principal delas é a reconhecida escassez de informações estatísticas sistematizadas. Embora existam louváveis iniciativas, como a promovida pelo IBGE, em parceria com o Ministério da Cultura, de estruturação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (IBGE, 2013; LINS, 2012), são raras as fontes de dados culturais sistematizados e disponíveis na escala dos municípios.

O caminho para superar a carência de informações sobre o campo cultural passa necessariamente pelo investimento na produção e sistematização de registros administrativos, mas também pela melhoria da integração e compartilhamento de informações entre os sistemas dos diversos órgãos e organizações que produzem a cultura no município. Considerando a diversidade de “atores” do campo da cultura, ferramentas mais abertas, como as estratégias de mapeamento coletivo, precisam ser incentivadas (CRAVEIRO, 2017). Além disso, é desejável a disponibilização de recursos, humanos e financeiros, para a coleta de dados primários, como em pesquisas periódicas sobre práticas, participação e engajamento cultural (BOTELHO, 2001). Estratégia para a qual já existem proposições metodológicas consolidadas (MORRONE, 2006), mas que implica custos adicionais para a gestão pública municipal.

A opção pragmática de governos e organizações tem sido por iniciar a estruturação dos sistemas de informações culturais com foco na economia da cultura, principalmente, pela mensuração dos produtos (bens e serviços) ofertados e consumidos (LINS, 2018, p. 135). Essa abordagem pragmática encontra críticas, e muitos a veem como um reducionismo ou desvirtuamento, como uma colonização do espaço da cultura pelo mercado (SILVA, 2008). É necessário reconhecer a importância dos esforços de sistematização de dados econômicos da cultura, mas também é justa a preocupação com o fato de haver um foco excessivo das pesquisas nas informações já disponíveis. Considerando que os indicadores são elementos constitutivos das leituras intersubjetivas dos fenômenos sociais (GADREY, JANY-CATRICE, 2006, p. 24), a escolha do universo informacional para a mensuração não pode ser desvinculada dos objetivos mais amplos que orientam a estruturação do sistema de informações. Como

argumenta Silva (2008, p 47), com a mensuração da dimensão cultural apenas na perspectiva econômica, “corremos o risco não só de vermos somente uma parte do fenômeno, mas de influenciá-lo, já que o que medimos influencia o objeto medido, de modo que leva as instituições a só considerarem aquilo que é mensurável na cultura”.

Portanto, é necessário encarar o desafio de avaliar a cultura não apenas como um setor de atividade econômica, mas também em termos de valores e normas que orientam a ação humana, que traz benefícios menos tangíveis, como coesão social, tolerância e inclusão (UNESCO, 2014). Ou seja, a estruturação de um sistema de informações culturais exige um diálogo interinstitucional entre cultura e desenvolvimento em seu sentido amplo. Numa visão utópica, trata-se de promover a inversão epistemológica, proposta por Dessein e colegas (2015), de mudar a perspectiva da cultura no desenvolvimento, muito comum na abordagem da economia da cultura, para a cultura como desenvolvimento, mais alinhada às estratégias dos ODS.

A estratégia para resolver o dilema do foco informacional do monitoramento no campo da cultura pode ser pensada seguindo o princípio da Teoria Procedimental da Ética do Discurso, de J. Habermas (1989). Segundo o autor, uma proposição levada ao debate no espaço público possui sempre duas perspectivas: uma veritativa, pois se pretende dizer algo verdadeiro sobre o que acontece, e, nesse sentido, o discurso precisa, modernamente, estar ancorado nos parâmetros da ciência, com suas regras e procedimentos; e uma perspectiva normativa, pois é também uma proposição sobre o que deve ser, passível de aceitação, justificação e adesão por parte dos ouvintes. A proposição de indicadores, com o objetivo de pautar o debate público acerca das políticas públicas, também pode ser compreendida dentro desse arcabouço conceitual da ética do discurso, pois o uso de estatísticas é sempre uma tentativa de legitimar determinados discursos/narrativas a partir de dados.

Portanto, o caminho para conciliar os diversos pontos de vista sobre o universo e a validade das informações produzidas visando o monitoramento das políticas culturais, passa, em primeiro lugar, por primar pelo rigor técnico das proposições. Contudo, também é necessário promover a participação social, não somente no consumo das informações produzidas, como também na definição sobre as variáveis que serão selecionadas para a

produção de indicadores, ou seja, também compartilhar com os diversos atores envolvidos no fazer cultural a decisão sobre quais variáveis serão selecionadas como relevantes para o monitoramento, adotando uma estratégia de construção participativa dos indicadores, como forma de garantir a validade normativa dessas proposições.

Indicadores de políticas públicas culturais em Belo Horizonte

A Política Nacional de Cultura, desenhada ao longo de anos, em diálogo com a sociedade civil e movimentos culturais, e estruturada como Sistema Nacional de Cultura- SNC, no artigo 216-A da Constituição Federal, dispõe sobre a criação de sistemas de informações e indicadores culturais no âmbito da União, dos estados e municípios. O Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, criado pela lei 12.343/2010, tem como objetivo produzir, sistematizar e difundir dados abertos, informações georreferenciadas, estatísticas, indicadores, estudos e pesquisas sobre o campo cultural brasileiro.

Belo Horizonte, tendo como referência a Política Nacional, instituiu o Sistema Municipal de Cultura (SMC) e o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC) por meio da Lei 10.901 de 11 de janeiro de 2016, reconhecendo a concepção tridimensional da Cultura que compreende as dimensões simbólica, cidadã e econômica. Essas dimensões, por si só, já correspondem a conjuntos específicos de conceitos e aspectos que demandam processos de produção de conhecimento, dados, informações e indicadores.

Em relação ao SMIIC, a referida Lei dispõe no artigo 51 que o SMIIC “fará levantamentos para realização de mapeamentos culturais para conhecimento da diversidade cultural local” e que se serão estabelecidas parcerias entre os entes federados “para desenvolver uma base consistente e contínua de informações relacionadas ao setor cultural, elaborar indicadores culturais que contribuam para a gestão das políticas públicas da área e fomentar estudos e pesquisas nesse campo”. Para além dos dados institucionais sobre as políticas culturais municipais, o SMIIC traz também o desafio de ser constituído de

(...) bancos de dados referentes a bens, serviços, infraestrutura, investimentos, produção, acesso, consumo, agentes, programas, instituições e gestão cultural, entre outros, e estará disponível ao público e integrado aos sistemas estadual e nacional de informações e indicadores culturais. (§ 2 do artigo 48 da lei 10.901 de 11 de janeiro de 2016)

Apesar de inserida nos normativos e planos, um dos desafios para a gestão da política cultural municipal é a definição de indicadores culturais que consigam abarcar a diversidade de ações, práticas e agentes culturais e contribuir para o monitoramento e avaliação das políticas empreendidas pelo município.

Desde a publicação da lei do SMC e do SMIC, o órgão gestor da política cultural de Belo Horizonte teve iniciativas para qualificar a produção de dados institucionais e seus sistemas de dados e informações, realizou um seminário sobre o tema em parceria com a UFMG³ e buscou instaurar processos internos de discussão técnica sobre um conjunto de indicadores para monitoramento e avaliação das políticas culturais realizadas.

Para monitoramento de sua política cultural, o município dispõe de dados relativos à oferta de atividades e serviços pelo poder público. Esses dados são produzidos no âmbito das unidades culturais municipais e setores que coordenam a lei de fomento e incentivo, programações, projetos e eventos específicos. A apuração da diversidade no conjunto desses dados é possibilitada por atributos definidos no principal sistema repositório de dados utilizado pelo órgão gestor de cultura municipal – o Sistema de Monitoramento e Avaliação de Programas e Projetos (SMAPP). Essa plataforma viabiliza a produção de dados de todas as unidades e de todos os projetos executados no âmbito municipal pela Secretaria Municipal de Cultura e pela Fundação Municipal de Cultura.

Atualmente, para produzir dados que revelem essa diversidade estão dispostos no sistema campos para aferir faixa etária do público atendido, indicação de linguagem artística/cultural (área e subáreas), localização dentre os 40 territórios de gestão compartilhada definidos pela PBH, indicação se a atividade corresponde a alguma política de promoção de direitos, natureza do profissional ou agente realizador, se há intersetorialidade, além do total de atividades e atendimentos. No entanto, há o desafio de definição de indicadores culturais que possam medir o avanço dessas políticas, em termos dos seus resultados e impactos.

3 Informações sobre o Seminário "Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais - SMIC" disponíveis em <<https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/smic>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

O Mapa Cultural⁴ também foi implementado, buscando reunir, numa plataforma de software livre, gratuita e colaborativa, diversas informações sobre o cenário cultural da cidade, por meio de cadastros de agentes culturais individuais e coletivos, espaços e instituições culturais. Por meio do Mapa Cultural é possível produzir dados sobre os empreendedores e produtores culturais que ingressam nos mecanismos de fomento e incentivo, bem como na lei Aldir Blanc, dentre outros editais de apoio ao campo cultural. No entanto, esses dados produzidos carecem de tratamento, sistematização e análise por parte da instituição. Assim como outras plataformas da prefeitura, como o portal Belo Horizonte⁵, gerido pela Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), na qual são disponibilizados dados contínuos sobre atividades culturais e eventos da cidade.

Importante destacar que o SMIC pressupõe diferentes estratégias de mapeamentos culturais, abarcando metodologias diversas, inclusive, pautando os processos colaborativos e participativos. Há, portanto, um conjunto de repositórios de informações sobre práticas e ações culturais municipais tanto do poder público quanto de agentes culturais privados que ainda não são utilizados para análise e composição de possíveis indicadores para avaliação do campo cultural da cidade. Os sistemas setoriais de equipamentos e agentes culturais (museus, bibliotecas, centros culturais, teatros, etc.) previstos no Sistema Municipal de Cultura, correspondem a uma das etapas e estratégias fundamentais para a discussão e definição de conjuntos de indicadores para avaliação de suas respectivas políticas, uma vez que também está prevista a instituição de Planos Setoriais.

Em relação à interação com o monitoramento da Agenda ODS do município, estão disponíveis no Painel do Sistema Local de Monitoramento dos Indicadores ODS de Belo Horizonte⁶ quatro indicadores diretamente relacionados ao campo da cultura. São indicadores relativos ao total de empresas e empregos na Economia Criativa do município (ODS 8), ao orçamento executado no âmbito da Política de Patrimônio (ODS 11) e ao acesso a equipamentos culturais (ODS 11). Os dados para composição

4 Disponível para consulta em: <<https://mapaculturalbh.pbh.gov.br/>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

5 Disponível em: <<http://portalbelohorizonte.com.br/>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

6 O monitoramento da Agenda ODS em Belo Horizonte é realizado pelo Observatório do Milênio, criado em 2008, via uma parceria entre a Prefeitura e as principais Instituições de Ensino e Pesquisa do município. Informações sobre o Observatório, bem como o painel de Indicadores ODS, estão disponíveis em: <<http://observatoriodomilenio.pbh.gov.br/>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

desses indicadores para o painel ODS foram pactuados em 2021 entre a Secretaria Municipal de Cultura e a Secretaria Municipal de Planejamento, Orçamento e Gestão, coordenadora das ações de monitoramento da Agenda ODS no município. Esses indicadores têm como fonte o Cadastro de Empresas do Município (CMC), a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), o Sistema Orçamentário e Financeiro da Prefeitura (SOF) e, o último deles, com base em metodologia desenvolvida pela Subsecretaria de Planejamento Urbano a partir das informações de mapeamento urbano e cadastro do município. Cabe à Secretaria Municipal de Cultura definir critérios e diretrizes sobre cada conjunto de dados e validar os dados dispostos no Painel ODS.

Há pendências do órgão gestor de cultura de Belo Horizonte quanto à instituição do Observatório Municipal de Cultura, previsto como ação no Plano Municipal de Cultura e ponto de discussão no Seminário realizado em 2019. O Plano Municipal de Cultura dispõe que o Observatório Municipal de Cultura, “inserido na estrutura administrativa do órgão gestor”, tem como objetivo “produzir informação e conhecimento através do mapeamento, cadastro e diagnóstico cultural do município a fim de fornecer informações estratégicas” e que devem ser criadas e desenvolvidas “soluções tecnológicas para a instituição do Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais” (INSERIR A REFERÊNCIA).

Outro desafio para a gestão da política cultural no município é efetivar a política de dados abertos, e cumprir os dispositivos da lei de transparência para que os dados disponíveis sejam acessados e possam ser analisados por atores interessados no campo cultural local, bem como servir de prestação de contas aos cidadãos. Atualmente, apenas nove conjuntos relacionados ao patrimônio cultural são disponibilizados no Portal de Dados Abertos da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) pela Fundação Municipal de Cultura (FMC)⁷.

Considerações finais

Essa breve análise do contexto institucional de produção de informações e dados relacionados à política municipal de cultura em Belo Horizonte, mostra que a definição de indicadores locais, visando

⁷ Acesso disponível em <<https://dados.pbh.gov.br/organization/fundacao-municipal-de-cultura>>. Acesso em 19 de maio de 2023.

o monitoramento da contribuição da cultura para o alcance das metas ODS, ainda prescinde de um amadurecimento institucional. As poucas possibilidades de monitoramento estão restritas às atividades desenvolvidas pela PBH. É necessário que se reconheça os desafios e busque desenvolver a capacidade de gestão para estabelecimento das parcerias previstas em lei, visando a integração e interoperabilidade de sistemas municipais, estaduais e federais, o desenvolvimento técnico e tecnológico para processos de produção, tratamento, análise de dados, os diálogos no âmbito político nos três entes federados e os mecanismos que fortaleçam o compromisso, de fato, com a política cultural e com a produção e gestão da informação. Além de desenvolver estratégias que busquem ampliar a participação social na definição dos indicadores e metas das políticas culturais municipais, incorporando-os ao Plano Municipal de Cultura.

Em termos do universo informacional de referência, a coleta de dados precisa estar atenta à multiplicidade de olhares sobre o campo cultural (cultura de massa, cultura popular, cultura erudita), pois, como argumenta Durand (2008, p. 41), “não se pode entender hábitos culturais se não se indaga tudo o que as pessoas fazem em seu tempo livre, mesmo que se trate de práticas negativamente avaliadas por gente cultivada”.

Além de buscar desenvolver as estratégias mais tradicionais de sistematização e produção de dados, também é necessário reconhecer as limitações das bases de dados tradicionais diante do desafio trazido pelo atual uso intensivo das ferramentas digitais de interação social, que produzem grandes bancos de dados sobre as identidades e os hábitos culturais da população. Estes dados, se disponíveis, seriam de grande valia para o planejamento de políticas públicas culturais, mas esse big data é monopólio das grandes corporações, que têm na economia de dados pessoais a sua principal atividade (SILVEIRA, SOUZA, AVELINO, 2016).

Como defende Silva (2008), a construção de políticas culturais tem muito a avançar com o desenvolvimento de estatísticas confiáveis e que proporcionem bases de avaliação das ações do Estado e dos governos, e que essa construção seja subsídio também para que os diferentes grupos da sociedade civil possam construir suas ações, críticas e reivindicações com base em informações sólidas e confiáveis. Mas, por mais que sejam evidentes os avanços esperados na gestão da política cultural, mediante o

desenvolvimento de estratégias de mensuração dos aspectos relevantes do fazer e do consumir cultura no município, não se deve perder de vista que as métricas serão sempre aproximações, e que estas não devem ser utilizadas para limitar o espírito criativo e inventivo do fazer cultural.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

FERREIRA, Rodrigo Nunes; CRAVEIRO, Caroline. Indicadores de políticas culturais no contexto de monitoramento da agenda ODS: desafios para a gestão pública municipal de Belo Horizonte. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

BELO HORIZONTE, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. **Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte** – Lei nº 10.854 de 16 de outubro de 2015.

BELO HORIZONTE, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. **Sistema Municipal de Cultura** – Lei nº 10.901 de 11 de janeiro de 2016.

BLÁZQUEZ, Pedro González. Medir en las ciencias sociales. In: GARCÍA FERRANDO, Manuel; IBÁÑEZ, Jesús; ALVIRA, Francisco (Ed.). **El análisis de la realidad social**. Métodos y técnicas de investigación social. Madrid: Alianza, 1986.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**, São Paulo Em Perspectiva, 15(2) 2001.

CRAVEIRO, Caroline. **Mapeamento cultural como instrumento para a gestão da política pública de cultura em Belo Horizonte** – MG. 2017. 159 f. Dissertação (Mestrado em Análise Espacial) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DESSEIN, J.; SOINI, K.; FAIRCLOUGH, G.; HORLINGS, L. (Ed.). **Culture in, for and as Sustainable Development**: Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2015. Disponível em: <<http://www.culturalsustainability.eu/conclusions.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

DURAND, José Carlos. **Indicadores culturais**: para usar sem medo. Revista Observatório Itaú Cultural (OIC), São Paulo, p. 39-43, n. 4, jan.-mar. 2008.

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro Gilberto Gil na divulgação do Sistema de Informações e Indicadores Culturais**, IBGE. Rio de Janeiro: Assessoria de Comunicação Social do Ministério da Cultura, 29 nov. 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência moral e agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007–2010**. IBGE: Rio de Janeiro, 2013 (Estudos e Pesquisas Informação Demográfica e Socioeconômica número 31). Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=282191>>, acesso em 03 de dezembro de 2019.

IFACCA et al. **Culture in the SDG Outcome Document: Progress Made, But Important Steps Remain Ahead**. 23 September 2015. Disponível em: <http://culture2030goal.net/wp-content/uploads/2020/05/EN_4-presdg_outcomedoct.pdf>. Acesso em 7 de janeiro de 2021.

LINS, Cristina Pereira de Carvalho. **Estatísticas da cultura: um levantamento dos estudos recentes da UNESCO, SICSUR e IBGE**. 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Cristina-Pereira-de-Carvalho-Lins.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.

LINS, Cristina. **Sistema de informação e indicadores culturais, perfil dos estados e dos municípios brasileiros: histórico e resultados**. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 23, dez. 2017–maio 2018.

MORRONE, Adolfo. **Guidelines for measuring cultural participation**. UNESCO Institute for Statistics, December 2006. Disponível em: <<http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/guidelines-for-measuring-cultural-participation-2006-en.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

SILVA, Rosimeri Carvalho da. **Indicadores culturais: reflexões para a construção de um modelo brasileiro**. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 4, p. 44-58, jan.–mar. 2008.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu; SOUZA, Joyce; AVELINO, Rodolfo. **A privacidade e o mercado de dados pessoais**. Liinc em Revista, v. 12, n. 2, p. 217–230, 2016.



Ruan D'Ornellas
Garrafada de Omulu
Acrílica sobre tela
Rio de Janeiro, RJ, 2021

A COMUNIDADE DA SERRA DOS ALVES E O INSTITUTO BROMÉLIA: IMPLEMENTAÇÃO DE AÇÕES PARA CONSERVAÇÃO E SUSTENTABILIDADE

Ana Carolina de Lima Pinto¹

Filipe Rodrigues Moura²

RESUMO

O presente artigo apresenta as ações desenvolvidas pelo [Instituto Bromélia](#), Organização da Sociedade Civil localizada na Comunidade da Serra dos Alves, distrito de Senhora do Carmo, em Itabira (MG). A criação do Instituto Bromélia se deu a partir de uma iniciativa local, e desenvolve diferentes atividades que convergem com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Agenda 2030 (ONU), na busca por qualidade de vida para a comunidade local, bem como a defesa de seus interesses, saberes tradicionais e operações para a sustentabilidade e preservação ambiental, e dos patrimônios materiais e imateriais.

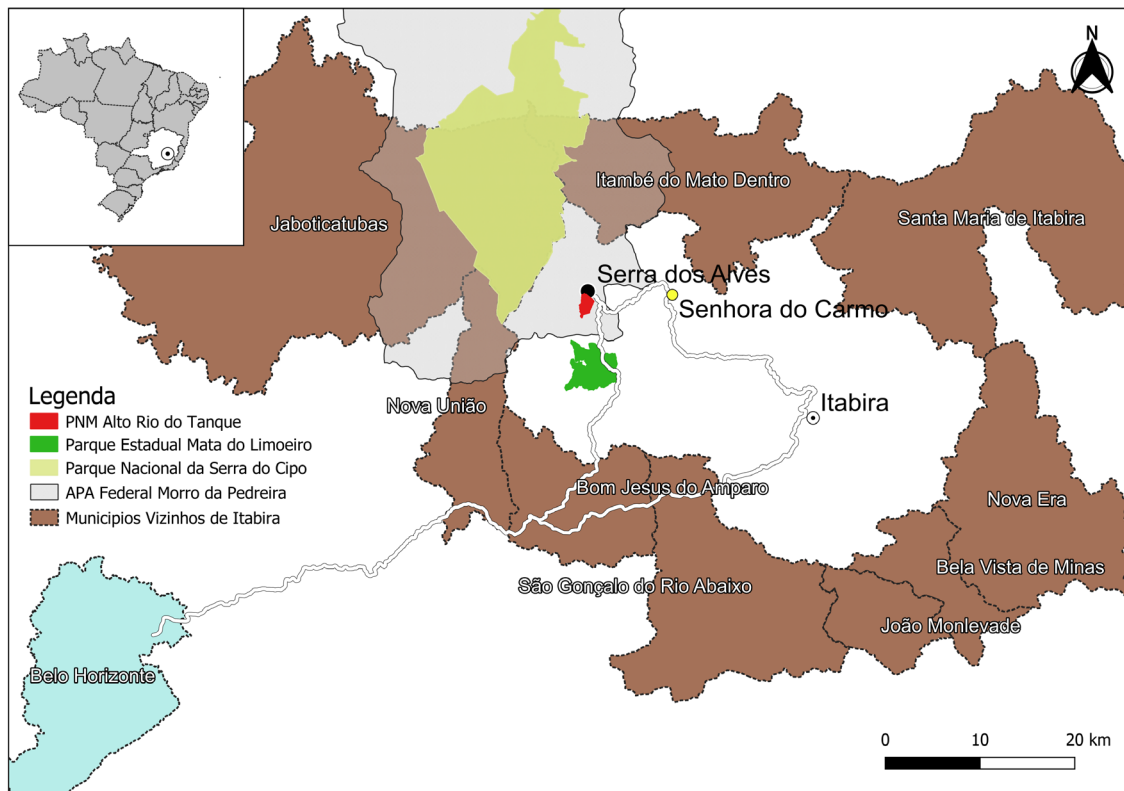
*

Introdução

Localizada na porção sudeste da Cordilheira do Espinhaço, o principal conjunto de montanhas existente no território nacional, a comunidade rural de Serra dos Alves pertence ao distrito de Senhora do Carmo, município de Itabira, Minas Gerais. Ela se encontra em um ambiente de transição entre os biomas brasileiros da Mata Atlântica e do Cerrado, estando inserida dentro da Área de Proteção Ambiental Morro da Pedreira e circundado por unidades de conservação de diferentes esferas, como o Parque Nacional da Serra do Cipó, o Parque Estadual Mata do Limoeiro e o Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque (FIGURA 1). A paisagem é caracterizada por inúmeros vales, serras, montanhas e terrenos com fortes desníveis que formam o vale do rio Tanque, afluente do rio Santo Antônio pertencente à bacia do rio Doce.

¹ Mestra e Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMINAS). Coordenadora de Comunicação e pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural (ODC). E-mail: carolinajlima_bh@hotmail.com

² Mestre em Ecologia de Biomas Tropicais pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e graduado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Colaborador associado do Instituto Bromélia e Analista Ambiental no Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque (PNMART). E-mail: mourafirm@gmail.com

FIGURA 1 - Localização da Comunidade da Serra dos Alves, Itabira (MG)

Fonte: Elaborado pelos autores

Em seus registros históricos, a comunidade foi formada por volta de 1850 por bandeirantes que chegaram ao local em busca de cristais e ouro para exploração. Todavia, a grande dificuldade em extrair os minerais e a quantidade inferior às encontradas em regiões como Mariana e Ouro Preto, fez com que as atividades rurais fossem melhor desenvolvidas no povoado. Por ser uma região com acesso relativamente difícil, em meio a serras e montanhas, no início do século XX a região ficou conhecida por abrigar portadores de hanseníase (lepra) (PMI, 2004).

O relato do Padre Júlio Engracia, datado de 1898, descreve a localidade de Senhora do Carmo e faz menção a Serra dos Alves validando os indícios de sua formação em meados do século XIX:

Quase no extremo oposto (Sul), formou-se há pouco outro povoado com a denominação de Aliança, que está em projeto de futuro e é distante do antigo 24 km. Uma capelinha hoje demolida, com a invocação de Nossa Senhora do Carmo, na fazenda das Cobras, agora pertencente ao cidadão João Alves da Costa, deu nome e princípio ao povoado, depois transferido ao lugar onde existe. A entrada de mineirantes e fazendeiros é antiquíssima, mas nenhum documento encontrei que me pudesse servir de base para determinar-lhe a época. (ENGRACIA, 1898, p.350)

Um marco para a sua estruturação foi a construção da capela de São José (FIGURA 2), por volta de 1866, após a doação de terras e o emprego da mão de obra dos próprios moradores da região. O registro de Engracia (1898) critica a denominação da região como freguesia³ e a aponta como um local sem condições para habitação e desenvolvimento.

Até 1870 foi simples curato⁴ pertencente a Itabira. Por essa política bairrista que todos os anos revolvía a face geográfica da província, foi indevidamente elevada à categoria de freguesia, para a qual ainda hoje não está preparada e, quiçá, só merecendo um presídio policial. Povoado é inabitável; ausência quase completa de meios necessários para nele residirem pessoas que não estejam sempre dispostas a morrer e matar. O outro povoado do extremo oposto não lhe é superior. São seus limites ao norte o distrito de Itambé, cujo marco é o Ribeirão do Onça, como já dissemos, dentro do arraial e dividindo-o em duas partes; estende-se o Tanque abaixo até dividir com Itabira à distância de 18 km em trajetória de oeste a leste. A leste limita com Itabira a 9km e a sul com o distrito de Bom Jesus do Amparo, com 39 km; a noroeste com 15 km na Serra dos Alves em Bandeirinhas com os distritos de Jaboticatubas e Riacho Fundo; a sudoeste com o distrito da União com 24 km na serra do Macuco. Seu clima é variado, sendo que nas beiras do Tanque é quente e na raiz da serra é frio, porque esta está de contínuo coberta de chuva ou garoa. (ENGRACIA, 1898, p.350-351) (nota dos autores)

FIGURA 2 - Capela de São José, Serra dos Alves, Itabira (MG)



Foto: Autores

Algo interessante dentro do relato do Padre Engracia é ver que, por outra hora, uma região documentada como “inabitável” e “sem meios para nele residir pessoas”, torna-se alvo de grandes impactos

³ Originário do latim *Filii Ecclesiae*, que significa a “filhos da igreja”, as freguesias correspondiam às paróquias. Os bispos comandavam as dioceses (típicas organizações administrativas religiosas) que abrangiam geralmente diversos municípios, ou seja, diversas freguesias.

⁴ Termo de origem religiosa usado antigamente para designar aldeias e povoados para serviços religiosos, sem autonomia política, entretanto, com condições necessárias para se tornar uma freguesia.

ambientais e sociais, sofrendo com a especulação imobiliária, problemas de saneamento e, em alguns casos, tendo seus moradores nativos e suas histórias sendo marginalizados pela chegada de pessoas interessadas em um local tranquilo, com lindas paisagens e ótimos rios e cachoeiras para banho, uma narrativa que se tornou, talvez, irônica e certamente fora do seu tempo.

Atualmente, a comunidade da Serra dos Alves conta com menos de 80 habitantes residentes⁵, porém, a região tem se tornado conhecida por apresentar um grande potencial turístico, com destaque para as atividades de ecoturismo e turismo de aventura (Dias & Cordeiro, 2017). No que diz respeito sobre o turismo promover o impulso econômico para a comunidade, pouco tem sido os benefícios para o seu desenvolvimento, sobretudo devido ao baixo investimento e melhorias em questões básicas, como o tratamento de água, esgoto e coleta do lixo (Oliveira et al., 2009; Ferreira et al., 2019), que tem se agravado com o aumento do parcelamento do solo e a falta de ações efetivas para combater o crescimento desordenado de novas construções.

Dadas as frequentes mudanças que vêm ocorrendo na comunidade da Serra dos Alves, seja pelas previsões do tão falado desenvolvimento em função do turismo ou, mais recentemente, com as parcerias entre o terceiro setor e a administração pública, esse artigo se propõe a apresentar essa cooperação, que se deu por meio de Termos de Fomento (TF) propostos pelo Instituto Bromélia em parceria com a Prefeitura Municipal de Itabira e destacar seus alinhamentos junto às propostas dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 da ONU.

A organização civil da comunidade de Serra dos Alves e suas ações transformadoras

Oliveira et al. (2009) mencionaram a falta da capacidade de sustento econômico dos moradores, em especial os nativos da Serra dos Alves, que têm seu sustento de outras atividades não relacionadas ao turismo e, somente um pequeno número de pessoas que completam sua renda com prestações de serviços, sempre de maneira esporádica.

⁵ Informação proveniente da agente de saúde do distrito de Senhora do Carmo, Itabira (MG), em maio de 2023.

O fato de não existir equipamentos necessários para o desenvolvimento da atividade, como restaurantes, hotéis, agências e outros, não permite que haja arrecadação de impostos ou geração de emprego. Não há registro de nenhuma pessoa que tire o seu sustento da atividade, somente de algumas pessoas que complementam sua renda prestando serviços como limpeza das casas; preparo de refeições; serviços de guia e aluguel de cavalos e de casas. (Oliveira et al., 2009)

Devido à necessidade de uma representação formal para os anseios da comunidade, um grupo de pessoas preocupadas com o caminho em que a pacata Serra dos Alves estava seguindo se organizaram para ter força e fundamento jurídico e, com isso, preservar a cultura local, impedir o crescimento urbano desordenado e zelar pelo turismo sustentável com manutenção do seu patrimônio material, imaterial e ambiental.

Nesse contexto, no ano de 2019, surge na comunidade de Serra dos Alves o Instituto Bromélia (FIGURA 3), uma Organização da Sociedade Civil (OSC), sem fins lucrativos, criada por moradores da localidade com o objetivo de promover ações em prol da defesa, preservação e conservação do meio ambiente e do desenvolvimento sustentável deste território. A formação de uma OSC com dirigentes locais e com histórias que envolvem famílias de longas gerações, fortalece o direito de fala e mostra a preocupação que as pessoas nativas têm com a manutenção de sua cultura e seu território. A equipe da diretoria do Instituto Bromélia é composta por quatro pessoas, e conta com um conselho fiscal de mais outras três pessoas e um associado colaborador, perfazendo um total de oito pessoas. Como funcionários ou prestadores de serviços, são atualmente 14 pessoas da comunidade de Serra dos Alves ou comunidades limítrofes.

Com aportes financeiros da Prefeitura Municipal de Itabira (PMI), no ano de 2022 foram firmados dois Termos de Fomento (TF) entre a administração pública e o Instituto Bromélia. Por meio destas parcerias, os fomentos 046/2022 e 048/2022, que tratam da “Manutenção, Recuperação, Revitalização e Gestão do Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque (PNMART)” e “Ações Comunitárias na Comunidade de Serra dos Alves, Distrito de Senhora do Carmo”, respectivamente, deram-se início as ações democráticas que valorizam as organizações sociais na manutenção, garantia e efetivação de seus direitos. Parcerias desta natureza são exemplos para solucionar problemas sociais específicos, pois são agentes locais atuando na mudança da realidade vivida por elas, muitas vezes de maneira criativa e inovadora (Brasil, 2016).

FIGURA 3 – Atual sede do Instituto Bromélia, antigo grupo escolar da Serra dos Alves, Itabira (MG), cedida para uso provisório para o desenvolvimento de parte das atividades



Foto: Autores

O TF 046/2022 instaurou a gestão do PNM do Alto Rio do Tanque, uma forma de parceria não documentada para a gestão e cuidados de áreas protegidas no Observatório de Parcerias em Áreas Protegidas (OPAP, 2023), o que aponta ser uma iniciativa inovadora ou, por dizer, não usual. O PNM do Alto Rio do Tanque é uma unidade de conservação de proteção integral e está localizada ao lado da comunidade de Serra dos Alves. Possui cerca de 240ha de extensão e diversos atrativos para visitação, destacando-se as belas paisagens dos campos rupestres, trilhas, cânions e cachoeiras de beleza cênica, ótimas para banho (GÂNDARA et al., 2020). A sua criação foi estipulada pela lei municipal 4.227, de 02 de outubro de 2008 (ITABIRA, 2008) e, desde a sua concepção, nunca houve a organização do seu território, monitoramento dos seus visitantes ou qualquer outra intervenção estrutural ou administrativa. A partir do ano de 2021, em reflexo ao aumento do interesse turístico em ambientes naturais, alavancado pela “fuga urbana” pós pandemia, foram realizadas intervenções estruturais para o acesso aos atrativos do parque, contudo, ainda sem uma atuação in loco do poder público.

Com o início das atividades propostas no plano de trabalho de gestão do parque, foram feitas contratações de pessoal para atuar na unidade de conservação, sendo todos moradores da comunidade ou de agrupamentos rurais vizinhos à Serra dos Alves. A maioria do pessoal que trabalha por meio do TF é nativa da região e possui contrato de trabalho

firmado de acordo com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) – algo fora da realidade dos trabalhos locais. Há mulheres e homens ocupando os mesmos cargos e funções, zelando pela manutenção e cuidados da área protegida e orientando os visitantes a respeito dos atrativos turísticos da região. Iniciativas de educação ambiental e pesquisas científicas estão em andamento para sensibilizar moradores e visitantes a respeito da temática da preservação ambiental e da manutenção de ambientes naturais, sobretudo em áreas de proteção, como é o caso da Serra dos Alves.

Com uma proposta focada em cuidados com a comunidade, o TF 048/2022 recebe recursos provenientes da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia, Inovação e Turismo para prover manutenções em acessos que levam para os atrativos turísticos, a limpeza de áreas públicas, como as praças, campos e ruas; atividades de educação, como reforços escolares, alfabetização, educação ambiental para visitantes e moradores; ações que estimulem a produção local e a prestação de serviços de pessoas nativas da comunidade; o resgate de informações e o incentivo de ações que recuperem a história e valores locais.

Na proposta do plano de trabalho do TF das ações comunitárias, o Instituto Bromélia se propõe a contemplar diversas áreas, destacando ações voltadas para a educação, valorização do patrimônio cultural e material, turismo sustentável, capacitação e treinamento. Todas as atividades e ações são focadas no fortalecimento dos laços de pertencimento dos residentes para, dessa forma, frear os impactos socioambientais aos quais a comunidade está suscetível, devido ao aumento do interesse na região, compreendendo a expansão imobiliária, sendo necessário o monitoramento para a conservação dos recursos naturais e manutenção dos atrativos que encantam os turistas.

Atividades desenvolvidas pelo Instituto Bromélia e a convergência com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

Lançada pelas Organizações das Nações Unidas (ONU) em 2015, a Agenda 2030 convoca a sociedade a se comprometer com a implementação de 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS)

com 169 metas a serem alcançadas até 2030. A partir de três dimensões (ambiental, social e econômica) esses objetivos defendem que é preciso direcionar o mundo para um caminho sustentável por meio de medidas transformadoras.

A Agenda 2030 propõe uma ação global coordenada pelos governos, entretanto, é esperada a contribuição de toda a comunidade mundial (sociedade civil, setor privado e outros) para o alcance dos 17 objetivos e suas metas.

Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável são um apelo global à ação para acabar com a pobreza, proteger o meio ambiente e o clima e garantir que as pessoas, em todos os lugares, possam desfrutar de paz e de prosperidade. Estes são os objetivos para os quais as Nações Unidas estão contribuindo a fim de que possamos atingir a Agenda 2030 no Brasil (ONU BRASIL, 2022).

Compõem os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável: 1. Erradicação da pobreza; 2. Fome zero e agricultura sustentável; 3. Saúde e bem-estar; 4. Educação de qualidade; 5. Igualdade de gênero; 6. Água limpa e saneamento; 7. Energia limpa e acessível; 8. Trabalho decente e crescimento econômico; 9. Inovação infraestrutura; 10. Redução das desigualdades; 11. Cidades e comunidades sustentáveis; 12. Consumo e produção responsáveis; 13. Ação contra a mudança global do clima; 14. Vida na água; 15. Vida terrestre; 16. Paz, justiça e instituições eficazes; e 17. Parcerias e meios de implementação.

Em 2016, Johan Rockström e Pavan Sukhdev, em um trabalho para o Stockholm Resilience Center, defenderam uma nova maneira de ver os aspectos econômicos, sociais e ambientais dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), argumentando que todos os objetivos estão, direta ou indiretamente, ligados a uma alimentação sustentável e saudável. Dessa forma, elaboraram uma representação gráfica conhecida como “bolo de noiva” (FIGURA 4), formada por três camadas superpostas, e que descreve como economias e sociedades devem ser vistas como partes integradas da biosfera – esta visão é um afastamento da abordagem setorial, em que os desenvolvimentos social, econômico e ecológico são vistos como partes separadas.

FIGURA 4 - “Bolo de noiva” – representação gráfica dos ODS



Ilustração: Azote for Stockholm Resilience Centre, Stockholm University

A partir dessa representação, apresentamos de forma descritiva as principais ações desenvolvidas pelo Instituto Bromélia alinhadas com diferentes ODS, a fim de demonstrar a correlação entre as atividades sociais, culturais, ambientais e socioeducativas promovidas pela OSC para a defesa, preservação e conservação do meio ambiente, e do desenvolvimento sustentável na comunidade. Partimos da ‘Camada Biosfera’, que é a base para a sustentação das demais camadas – social e econômica.

Camada Biosfera



O ODS 15 tem como propósito “proteger, recuperar e promover o uso sustentável dos ecossistemas terrestres, gerir de forma sustentável as florestas, combater a desertificação, deter e reverter a degradação da terra e deter a perda de biodiversidade” (ONU BRASIL, 2015). Já o ODS 6 propõe “garantir disponibilidade e manejo sustentável da água e saneamento para todos” (ONU BRASIL, 2015).

Nesse sentido, o Instituto Bromélia labora para a promoção dos ODS 6 e 15 a partir da gestão do Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque, realizando a proteção, fiscalização e identificação de áreas degradadas. Como o manejo sustentável da água, destaca-se a conservação de mananciais de água, realizado por meio de uma unidade de conservação de proteção integral que resguarda nascentes de um importante corpo d'água da região. Concomitantemente, promove prevenção, monitoramento e combate a incêndios florestais, preservação da fauna, sempre mobilizando a sociedade (FIGURA 5). Além disso, atua para a educação ambiental por meio de cursos, oficinas e treinamentos de capacitação.

FIGURA 5 – Colaboradores do PNMRT junto a brigadistas após combate a incêndio florestal no Parque Estadual Mata do Limoeiro



Foto: Fernanda Oliveira

Dentro do parque foi instalado um meliponário (FIGURA 6), cujas casinhas das abelhas foram construídas artesanalmente pelos integrantes do Instituto Bromélia, para a criação de abelhas nativas (sem ferrão), proporcionando benefícios ambientais, uma vez que essas espécies são polinizadoras eficientes da flora nativa, contribuindo para a manutenção da biodiversidade local. O meliponário é também um atrativo turístico e fonte de informações nas ações de educação ambiental.

De modo semelhante, foi criado no parque um “hotel de abelhas” (FIGURA 7). A grande maioria das espécies de abelhas vive de maneira solitária, sem a criação de uma colmeia, construindo seus ninhos em diferentes locais, como no solo e madeira. Disponibilizar esses ambientes

para a nidificação dessas abelhas favorece a manutenção dessas espécies, que, em alguns casos, podem ser as únicas a polinizar determinadas espécies de plantas. Além de promover o acesso ao conhecimento sobre a diversidade de hábitos de vida deste grupo, para além do senso comum.

FIGURAS 6 e 7 - Meliponário e abrigos (hotel) para abelhas solitárias dentro do PNMART



Fotos: Instituto Bromélia

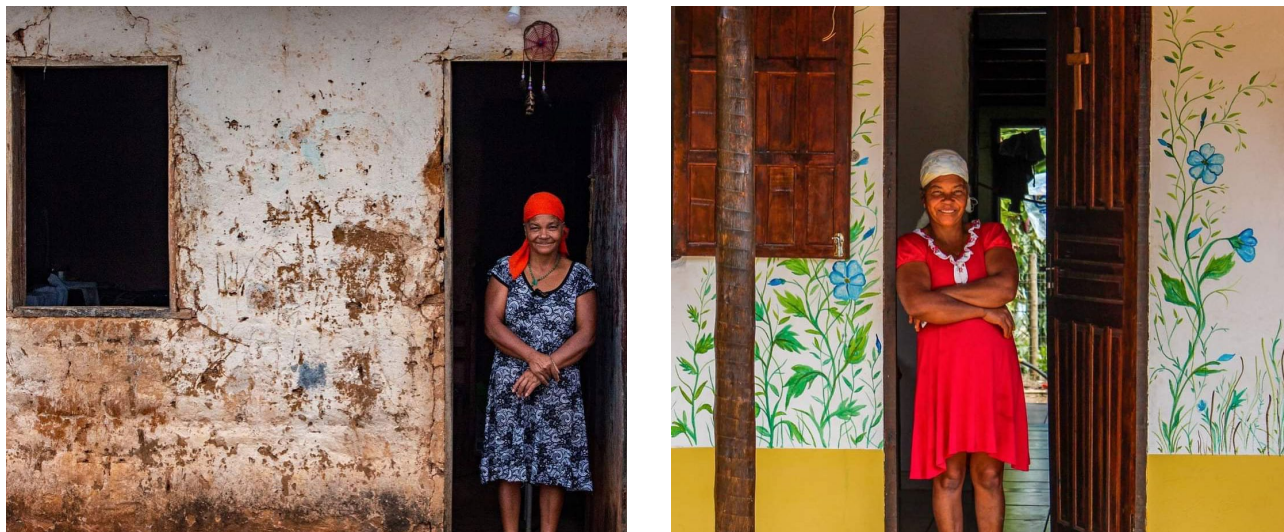
Camada Social



“Acabar com a pobreza em todas as suas formas, em todos os lugares” (ONU BRASIL, 2015) é a proposta do ODS 1 (Erradicação da Pobreza). Essa erradicação não se limita a viabilizar o aumento de renda, mas também abrange aspectos como a habitação, o acesso a serviços básicos e a situação de vulnerabilidade. Nessa ordem, a comunidade da Serra dos Alves, mobilizada pelo Instituto Bromélia, voltou-se para a reforma da casa de Rosângela, uma de suas moradoras nativas. Ela e o marido Zé da Vargem são pais de Natiene, vítima de feminicídio na comunidade em novembro de 2019. Vivendo com baixa renda era impossível para o casal arcar com os custos de manutenção do imóvel onde habitam, e que já se encontrava muito deteriorado pelo tempo. A reforma, iniciada em 2019, contemplou a reestruturação do imóvel, e foi concluída em 2021 (FIGURAS

8 e 9). Os recursos e mão de obra foram viabilizados através de parcerias e doações articuladas pelo instituto.

FIGURAS 8 e 9 - Casa de Rosângela antes e após a reforma



Fotos: Instituto Bromélia

Desde 2020, o instituto realiza o plantio de hortaliças e ervas medicinais em uma horta comunitária que atende aos residentes (FIGURAS 10 e 11). Essa iniciativa coloca em prática o ODS 2 (Fome Zero e Agricultura Sustentável), que objetiva acabar com a fome, alcançar a segurança alimentar e melhoria da nutrição, e promover a agricultura sustentável. Especificamente, a meta 2.1, indica “acabar com a fome e garantir o acesso de todas as pessoas, em particular os pobres e pessoas em situações vulneráveis, incluindo crianças, a alimentos seguros, nutritivos e suficientes durante todo o ano.” (ONU, 2015). Além de oferecer aos residentes alimentos seguros, cujo cultivo se dá livre de agrotóxicos, a horta proporciona a transmissão de saberes entre adultos, idosos e crianças, uma vez que os cuidados voltados a ela são uma ação coletiva e integrada. Há um projeto em que são publicadas no perfil de redes sociais do Instituto Bromélia receitas utilizando como matéria prima os cultivares, para dessa forma, incentivar o plantio e manutenção de pequenas hortas por moradores da comunidade ou de outras regiões.

Com a utilização parcimoniosa dos recursos destinados ao Instituto e, após o manejo e adequação do plano de trabalho proposto, foi possível a aquisição de um veículo para potencializar as atividades e ações desenvolvidas para o bem-estar da comunidade. Com a chegada desse meio de transporte, foi possível realizar ações fora da comunidade, como

a manutenção das vias de acesso e o transporte dos colaboradores, ferramentas e equipamentos para diversas atividades em locais mais distantes.

Devido à falta de transporte público diário, o deslocamento para o polo de saúde costuma ser realizado de forma independente pelos interessados. Após a chegada desse veículo, com capacidade para nove pessoas, foi possível organizar com os moradores o deslocamento para que eles recebessem a vacinação contra influenza (gripe), o reforço da COVID e Hepatite-B, de forma gratuita. Essas ações se enquadram no ODS 3 (Saúde e Bem-estar) que propõe “Assegurar uma vida saudável e promover o bem-estar para todos, em todas as idades” (ONU BRASIL, 2015).

FIGURAS 10 e 11 - Horta Comunitária / Atividade de plantio



Foto: Instituto Bromélia

Garantir que todos os jovens e uma substancial proporção dos adultos, homens e mulheres estejam alfabetizados e tenham adquirido o conhecimento básico de matemática, é o que recomenda a meta 4.6, pertencente ao ODS 4. Em uma comunidade onde não há uma escola formal estabelecida, é clara a demanda por atividades educacionais, e foi assim que, em 2022, começaram a ser ofertadas no Centro Comunitário aulas gratuitas de reforço escolar, atividades lúdicas e esportivas para as crianças (FIGURA 12). Também há no plano de trabalho a realização de atividade de alfabetização dos moradores que, até o momento, conta com uma moradora nativa da comunidade que participa de encontros duas vezes na semana.

FIGURA 12 – Atividades educacionais

Foto: Instituto Bromélia

“Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas” é o que determina o ODS 5, mas também pode ser considerado o objetivo do instituto quando se trata da força de trabalho feminina dentro dos projetos. As mulheres representam em torno de 50% do corpo funcional do Instituto Bromélia, atuando em diferentes frentes de trabalho. Proporcionar às mulheres da Serra dos Alves um trabalho diferente das tarefas domésticas foi um marco para a comunidade. Mulheres que se viam relegadas e restritas ao ambiente doméstico, passaram a dispor da própria renda, por meio de um trabalho que eleva a autoestima e estimula a busca por capacitação. Além disso, são realizados encontros periódicos com o grupo de mulheres para tratar de assuntos de empoderamento, em rodas de conversas intituladas “vivências integrativas” (FIGURA 13).

O recolhimento de lixo da comunidade também passou por transformações com a instauração e manutenção de locais apropriados para o condicionamento do lixo, impedindo que animais da rua danifiquem as sacolas. Os resíduos são separados pelos colaboradores do Instituto Bromélia de modo que apenas o lixo seco é destinado para a coleta e o descarte orgânico recebe outra destinação, servindo de alimento para criações e/ou compostagem (FIGURA 15). Para reforçar a importância da destinação correta dos detritos, a equipe do Instituto Bromélia promove blitz ecológicas ao longo do ano, principalmente em períodos de feriados, quando a localidade recebe muitos turistas e os visitantes são orientados a

respeito da correta destinação dos resíduos e, quando possível, convidados a retornarem com seu lixo seco.

Essas ações vão de encontro ao ODS 11 (Cidades e Comunidades Sustentáveis) que contempla o desejo de tornar as cidades e os assentamentos humanos inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis, particularmente a meta 11.6, que visa a redução do impacto ambiental negativo per capita das cidades, prestando especial atenção à qualidade e gestão de resíduos.

FIGURA 13 - Vivências integrativas realizadas entre as mulheres do grupo de trabalho



Foto: Autores

FIGURAS 14 e 15 - Estrutura de saneamento esgoto / área de destinação de lixo



Foto: Autores

Camada Econômica



A camada econômica é composta por quatro ODS, entre eles o ODS 8 (Trabalho Decente e Crescimento Econômico), que busca “promover o crescimento econômico sustentado, inclusivo e sustentável, emprego pleno e produtivo, e trabalho decente para todos”, e o ODS 10 (Redução das Desigualdades), que pretende “reduzir a desigualdade dentro dos países e entre eles”, estando entre as suas metas promover a inclusão social, econômica e política de todos.

A criação de uma organização civil na comunidade ampliou a perspectiva da economia local, que até então se restringia ao trabalho braçal e de maneira informal (rural para os homens e doméstico para as mulheres). A ampliação da base turística organizada e sustentável, com a capacitação de nativos e residentes para o desenvolvimento de novos ofícios e outras oportunidades, além da formalização do trabalho, posto que os colaboradores do Instituto Bromélia possuem contrato de trabalho em conformidade com a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), garantindo renda digna e segurança trabalhista e, periodicamente, recebem treinamentos para qualificação do trabalho (FIGURA 16). Um exemplo dessas qualificações foi a realização de um treinamento para condutores de ecoturismo realizado em parceria com o SEBRAE, em que foram formadas em torno de 20 pessoas para atuarem como condutores aos atrativos naturais mais distantes existentes na região.

FIGURA 16 – Equipe do Instituto Bromélia



Foto: Autores

Considerações finais

Conforme coloca o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), “a efetivação dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e suas 169 metas é um compromisso global. Mas é no âmbito local que os problemas são vivenciados e, também, é onde as soluções podem ser construídas” (PNUD, 2021). Neste sentido, as ações do Instituto Bromélia na Comunidade da Serra dos Alves confirmam que iniciativas tomadas em microesferas sociais promovem um impacto significativo para a população. Essas iniciativas evidenciam que a melhor forma de contribuir para o atendimento aos ODS é por meio de atividades concretas realizadas cotidianamente, de forma que atendam de maneira efetiva a uma comunidade, gerando transformação positiva, humana e sustentável. Ainda de acordo com o PNUD (2021), “territorializar os ODS é promover a Agenda 2030 por meio da implementação de ações locais voltadas para as diferentes realidades econômicas, sociais e ambientais, respeitando as peculiaridades e necessidades de cada cidade ou território.” (PNUD, 2021)

No entanto, essas ações demandam recursos financeiros e, nesse aspecto, ressalta-se a importância da existência de instrumentos de financiamento, sejam públicos ou privados, que possam subsidiar melhorias sociais. No caso em tela, o trabalho desenvolvido pelo Instituto Bromélia, viabilizado por Termos de Fomento da Prefeitura de Itabira (MG), além prover benefícios para a comunidade, auxilia o município na estruturação de políticas públicas de desenvolvimento local – sejam elas de natureza ambiental, social, econômica ou cultural. Garante a gestão eficaz da receita pública, com controle dos gastos por meio da prestação de contas de acesso a todos, e disponibilização de mão de obra capacitada. Assegura que os recursos destinados para serviços básicos, como infraestrutura e manutenções, que são de competência do município, sejam devidamente empregados, dispensando processos licitatórios, muitas vezes, morosos. Permite ainda a pulverização da verba pública, ou seja, que os recursos alcancem comunidades de difícil acesso, visto que grande parte dos municípios brasileiros carece de mão de obra suficiente para atender às populações que vivem distantes dos centros urbanos.

Além disso, a existência de uma instituição devidamente estruturada e qualificada possibilita a captação de recursos por diferentes fontes,

como leis de incentivo (nas esferas municipal, estadual e federal), editais com patrocínios da iniciativa privada e doações espontâneas.

De forma relevante, convém pontuar o reconhecimento externo dos trabalhos desenvolvidos, mesmo com pouco tempo de atuação: em maio de 2023, o projeto Governança Comunitária e Gestão Parque Municipal Comunidade Serra dos Alves, coordenado pelo Instituto Bromélia, recebeu o Prêmio Cidades Inteligentes (edição Belo Horizonte 2023). No mesmo mês, a instituição foi reconhecida e premiada como uma das organizações sociais que desenvolvem ações locais para a melhoria da qualidade de vida das comunidades, através do Programa Valorizar da empresa Vale S/A. Essas premiações solidificam o diferencial construtivo das ações transformadoras desenvolvidas pelo Instituto Bromélia e evidenciam sua relevância para a pequena comunidade da Serra dos Alves.

Agradecimentos

Agradecemos a Prefeitura de Itabira que, por meio da Secretaria Municipal de Meio Ambiente e da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia, Inovação e Turismo, viabilizou aporte financeiro através dos Termos de Fomento 046/2022 e 048/2022, sendo os recursos utilizados para o desenvolvimento de diferentes ações na Comunidade da Serra dos Alves.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

PINTO, A.C.L.; MOURA, F.R. A comunidade da Serra dos Alves e o Instituto Bromélia: implementação de ações para conservação e sustentabilidade. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil**: Lei 13.019/2014 Secretaria de Governo da Presidência da República, Laís de Figueirêdo Lopes, Bianca dos Santos e Viviane Brochardt – Brasília: Presidência da República, 2016. 130p. 2016.

DIAS, Raphaela Silva de Oliveira; CORDEIRO, Juni Silveira. Análise dos Atrativos Naturais da Serra dos Alves, Senhora do Carmo, Itabira, MG, Brasil: uma contribuição para o desenvolvimento do turismo sustentável. **Revista Turismo em Análise**, v. 28, n. 2, p. 206-223, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/119104>> Acesso em: 10 abr 2023.

EAT. **Keynote Speech**: Prof. Johan Rockström & CEO Pavan Sukhdev. Youtube, 13 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tah8QlhQLeQ&t=150s>>. Acesso em: 11 maio 2023.

ENGRACIA, Julio. Chorographia Mineira (Município e Comarca de Itabira). **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Vol. 3. Imprensa Oficial de Minas Gerais: Ouro Preto, 1898. Disponível em <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1162.pdf> Acesso em: 10 maio 2023.

FERREIRA, Débora Lúcia Gonçalves; CORDEIRO, Juni; CALAZANS, Giovanna Moura. **O turismo de base comunitária como perspectiva para a preservação da biodiversidade e aspectos culturais da Serra dos Alves, Itabira (MG)**. Research, Society and Development, v. 8, n. 1, p. e381507, 2019.

OLIVEIRA Dayse Andrade; ROSA, Luciana Dias; PIRES, Sílvia Menezes Dias. **Desenvolvimento de Localidades Através da Atividade Turística**. VI Seminário da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo ANPTUR. 2009.

OPAP (2023). **Observatório de Parcerias em Áreas Protegidas**. Mapeamento de Parcerias em Áreas Protegidas. 2023. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5ef2bcefd0f78d7344a72109/t/6408fb47839910141c623d75/1678310218745/mapap_mar%C3%A7o_2023.docx.pdf> Acesso em: 10 maio 2023.

ONU BRASIL. **Os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil.** Nações Unidas Brasil, 2023. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>>. Acesso em: 10 maio 2023.

ONU (2015). **Transformando Nosso Mundo:** a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável. Traduzido pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC Rio), última edição em 13 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://brasil.un.org/sites/default/files/2020-09/agenda2030-pt-br.pdf>> Acesso em: 25 abr 2023.

GÂNDARA, Arthur Maia; DE PAULA, Ana Cecília Gomes; TAVEIRA, Caroline Oliveira; GOMES, Luiz Felipe de Oliveira; MOURA, Filipe Rodrigues; TRINDADE, Filipe Silveira. **Plano de Manejo do Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque:** Encarte I. Ecolabore Engenharia Ltda. Itabira, 2020. 482 p.

ITABIRA. **Lei Nº 4.227 de 2 de outubro de 2008.** Cria o Parque Natural Municipal do Alto Rio do Tanque, no Distrito de Senhora do Carmo, e dá outras providências.

PMI. Prefeitura Municipal de Itabira. **Dossiê de Tombamento** – Conjunto Urbano de Serra dos Alves. Documento Interno. 2004.

PNUD BRASIL. **Guia de Territorialização e Integração dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável/** [Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento]. Brasília: PNUD, 2021. 64 p. (Coletânea Territorialização dos ODS: Seu município ajudando a transformar o mundo). Disponível em: < <https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/migration/br/b759d4cd785cb56fe02b71ef766fb10d0c1bc8fa58fc61444ac68ab6b7db84.pdf> >. Acesso em: 20 maio 2023.



Helôisa Marques
Corpo fechado abrindo caminhos
Bordado s/ esteira
Salvador, BA, 2021

ENTRE A RESILIÊNCIA E A PRODUÇÃO COMUNITÁRIA: A EXPERIÊNCIA DOS FUNDOS ROTATIVOS GERIDOS PELA REDE PINTADAS

Silvia Maria Bahia Martins¹

RESUMO

O presente relato de experiência tem como objetivo analisar a operação dos fundos rotativos gerenciados pela Rede Pintadas, uma organização de base comunitária do semiárido baiano. O histórico de mobilização social, o protagonismo das mulheres e a interlocução com organismos internacionais e poder público revelam particularidades da iniciativa que servem à reflexão sobre participação e desenvolvimento local.

*

Introdução

Iniciativas comunitárias que desenvolvem finanças não são comuns, ainda que historicamente existam experiências longevas e consolidadas em todo o mundo. Organizações da sociedade civil que promovem fundos rotativos não são amplamente disseminadas, apesar de experiências nacionais e internacionais indicarem caminhos possíveis. E quando o governo também assume essa agenda e estabelece critérios e recursos para viabilizar investimentos nessa área, uma nova rota é desbravada fazendo com que o fenômeno adquira nuances de complexidade.

Se fundos rotativos não são prosaicos, mais particular é a experiência da Associação de Entidades de Apoio ao Desenvolvimento Sustentável de Pintadas, conhecida como Rede Pintadas. Esta organização da sociedade civil congrega arranjo – quiçá o único na Bahia com as atuais características –, que mobiliza recursos financeiros de diferentes fontes institucionais, governamentais e da sociedade civil, e os destina para empreendimentos populares por meio da aquisição de insumos e equipamentos voltados para qualificar os processos produtivos.

¹ Mestra em Desenvolvimento e Gestão pela UFBA, atuou como técnica do Governo da Bahia entre 2009 e 2023, e acompanhou o contrato de gestão do Centro Público de Economia Solidária – Bacia do Jacuípe, gerenciado pela Rede Pintadas. E-mail: contato@redepintadas.org.br.

Localizada no território da Bacia do Jacuípe, encravado no semiárido baiano, a Rede Pintadas aprendeu a usar seu prestígio e legitimidade para mediar processos de gestão social que têm intenso protagonismo das mulheres.

Diante desse quadro, o presente artigo pretende analisar a operação dos fundos rotativos geridos pela Rede Pintadas com recursos advindos da *Huairou Comisión*, rede global de apoio à formação de lideranças femininas, e do governo da Bahia, a partir de política pública de economia solidária. As variáveis aqui encontradas servem à reflexão acerca da participação e do desenvolvimento local.

Sobre finanças solidárias

Por mais naturalizados que pareçam os bancos, a financeirização e as transações comerciais com base no dinheiro são fenômenos recentes. As práticas vinculadas à ganância e à usura, ou seja, a ânsia exorbitante e o apego exagerado ao dinheiro baseado em juros, estão atreladas a uma fase da história que tem o capital como sistema metabólico principal das trocas nas mais diversas relações. E assim como houve a conformação e a institucionalização de finanças pelo capitalismo, iniciativas consideradas “alternativas” também se constituíram às margens ou de forma complementar ao modelo hegemônico.

Karl Polanyi, pensador húngaro, formulou pensamento que compreendia a relação entre economia e sociedade de forma a proporcionar o bem-estar. Para o autor, a propensão de barganhar, permutar e trocar não havia se manifestado até a época de Adam Smith. O seu ensaio “A Grande Transformação” (1980) tornou-se um marco referencial ao proclamar que a economia, em tempos pregressos ao capitalismo, estava inserida, ou melhor, incrustada (*embedded*) nas relações sociais. Vida social e economia não eram esferas separadas, sendo a segunda predominantemente subordinada à primeira. O advento da sociedade de mercado é produto da interferência do Estado de transformar, forçada e artificialmente, trabalho, terra e dinheiro em mercadoria.

De um lado, o autor revelou a incapacidade de a teoria econômica clássica explicar as relações sociais e econômicas para além daquelas baseadas na economia de mercado. De outro, a autorregulação do mercado

foi percebida como uma invenção que não encontra correspondência com a realidade quando submetida à análise histórica de demais sistemas econômicos. Em síntese, para Polanyi (1980), o comportamento econômico depende do contexto social, das suas instituições, dos costumes e das crenças. Na sua análise institucional, o autor identifica modelos comuns de organização social do processo econômico na história, denominados formas de integração e que são expressos pelos princípios de reciprocidade, redistribuição e domesticidade. O princípio do intercâmbio, próprio das relações de mercado, é regido pelo auto interesse.

No princípio da reciprocidade, sobre o qual esse texto se detém, o padrão da simetria e os movimentos de dar e receber bens (“um toma-lá-dá-cá sistemático e ordenado”) são condição e tendem a ocorrer especialmente em relações de parentes e entre certas formas de afinidade, em subgrupos. Como fenômeno social total, a dívida comporta o princípio comum das trocas, que possuem “caráter voluntário, aparentemente livre e gratuito, e, no entanto, obrigatório e interessado” (MAUSS, 2003, p.188), ou seja, a obrigação de dar, receber e retribuir, sem recusas. Mauss (2003), a partir das especificidades dessas sociedades, defende a generalidade e a leitura de tais fenômenos na sociedade ocidental. A relação de troca, ao ser consumada, gera as condições da circularidade, permitindo a emergência das condições da retribuição que pode acontecer de modo imediato ou em tempo oportuno; em outros termos, estabelece-se a dívida. A recusa à retribuição pode gerar problemas, inclusive criação de momentos de rivalidade e antagonismo, guerras no caso. Aqui, portanto, não é o mercado, o lucro quem rege as trocas, mas a reputação, a integração entre as partes que transacionam.

Interessante mencionar que Polanyi (1980) não compreende os princípios como estágios de desenvolvimento; ele percebe que esses modelos podem conviver, ainda que haja hierarquia entre eles ou “eclipses temporais” de um princípio em determinado momento histórico. A análise de Polanyi apresenta fôlego na contemporaneidade por sinalizar a pluralidade de comportamentos econômicos, explicitando que a instituição mercado, motivada pelo interesse, somente é um de seus momentos.

Essa abordagem permite analisar o fenômeno das finanças solidárias. As finanças denominadas solidárias ganharam fôlego no Brasil quando do surgimento de novos movimentos sociais pós-ditadura

militar no fim dos anos 1980 e início dos 1990. No ambiente da sociedade civil organizada a discussão sobre democratização passou a contemplar não só os campos social e político-partidário, mas também a economia com foco para as organizações econômicas produtivas. É nesse caldo cultural que a denominação economia solidária encontra ressonância e passa a denominar práticas, iniciativas, experiências que se vinculam à cooperação, à propriedade coletiva dos meios de produção, à igualdade de direitos e de decisão, à gestão democrática, à repartição combinada sobre o excedente de produção.

Os fundos rotativos, bem como as cooperativas de crédito e os bancos comunitários de desenvolvimento, são considerados exemplos de finanças solidárias, os quais estão inscritos nas atividades de microcrédito, que, por sua vez, fazem parte das microfinanças, um rol de serviços financeiros voltados para negócios e famílias que não são alvo da bancarização convencional.

De forma sintética, o fundo rotativo solidário é uma espécie de poupança coletiva, formada por doação dos membros do fundo e/ou constituída por recursos externos, que visa atender necessidades dos participantes por meio de regras pactuadas entre as partes envolvidas.

Nas atividades agrícolas e no meio rural, os bancos de sementes, sejam crioulas ou não, voltados para rotatividade e permuta no período no plantio, os mutirões para limpar barreiros e a roça, a colheita e a “bata” do feijão, a farinhada, a criação de animais de pequeno porte para reprodução de matrizes e repasse entre as famílias são caracterizadamente experiências que funcionam como fundo rotativo não monetário, já que as trocas não têm como mediador o dinheiro. São formas de organização da (re)produção e do trabalho baseadas em relações de solidariedade. No meio urbano, a formação do caixa, uma poupança que recebe valores por um período e a soma dos recursos coletados dos/as participantes é entregue, preferencialmente por mês, à/ao integrante sorteado/a também pode exemplificar o fundo rotativo, mas agora o de natureza monetária já que implica circulação de moeda. A manutenção dessas tantas iniciativas no tempo demonstra sua capacidade de forjar dinâmicas econômicas informais e que mantém o convívio baseado na confiança e na melhoria de condições de vida.

Diante das informações acima, é possível decodificar as três categorias: fundo, porque congrega recursos, sejam eles monetários (dinheiro) ou não (força de trabalho, sementes etc.); rotativo, porque os recursos circulam entre os/as integrantes e o fundo nunca fica vazio; e solidário, porque quando um/a participante ou uma família acessa o benefício, ele/a assume o compromisso de devolver dentro dos critérios acordados para o fundo o valor do bem recebido para que ela mesma ou outro/a participante seja beneficiado; como as decisões são tomadas pelo coletivo, cria-se uma relação de responsabilidade mútua. Esse aspecto, importante mencionar, não impede situações de inadimplência, absenteísmo e “calote”. Como o retorno dá-se de forma voluntária, não implica em cadastro negativo em sistemas creditícios, a quebra contratual não implica em sanções jurídicas para o/a participante, no entanto, a confiança dos laços grupais tende a ficar combalida, considerando os aspectos de confiança e corresponsabilidade.

O processo de mobilização de recursos tende a lidar com momentos que se complementam, quais sejam: captação do recurso, sua gestão (definição de critérios, elaboração de regimento interno, formas de devolução, viabilidade econômica), disponibilidade do recurso aos/às participantes e a devolução. No entanto, nem toda experiência terá cada uma dessas fases administradas de forma igual. Cada fundo desenvolve critérios e regulamentos próprios.

Por muito tempo a sociedade civil ficou exclusivamente encarregada da formulação, operação, registro e difusão das iniciativas vinculadas a fundos rotativos. A Articulação do SemiÁrido (ASA) e a Pastoral da Criança foram responsáveis pela disseminação de práticas de ajuda mútua, especialmente quando da construção das primeiras cisternas de consumo no Nordeste brasileiro.

Com a ampliação de experiências, encontros e seminários passaram a ser realizados e projetaram visibilidade para o fenômeno dos fundos rotativos em parceria com os governos. Com a assunção do governo Lula, em 2003, e a criação da Secretaria Nacional de Economia Solidária – Senaes ações governamentais foram canalizadas para as experiências de fundos rotativos. O Programa de Apoio a Projetos Produtivos Solidários – PAPPS, pioneiro nessa área, apoiou 50 iniciativas de fundos solidários na região Nordeste entre 2005 e 2009, sendo 10 deles na Bahia. Entre 2011 e 2012, a Senaes financiou mapeamento dos fundos rotativos no país e registrou

586 experiências que foram classificadas por tipologia (BARRETO, 2016): a) a entidade de fomento, quando uma organização incentiva grupos e/ou comunidades à autogestão e à formação de iniciativas de pequenos fundos rotativos locais; b) as entidades gestoras, as quais realizam a gestão dos recursos e também oferecem formação e assistência técnica; e c) as entidades de apoio e fomento, que realizam a gestão do fundo e estimulam a criação de outros.

Na Bahia, a criação do Comitê Gestor de Fundos Rotativos Solidários a partir de 2009 permitiu a aproximação entre sociedade civil e poder público. O diálogo desde então viabilizou o lançamento, em 2011, de edital específico de apoio a fundos rotativos pela Superintendência de Economia Solidária e Cooperativismo. Vinte iniciativas, compostas por mais de 200 empreendimentos, foram apoiadas com o total de recursos de R\$ 3.420.000,00 (três milhões quatrocentos e vinte mil reais).

Sobre a Rede Pintadas

A Rede Pintada tem sua história ligada a três componentes imbricados: a atuação da Igreja Católica na região do nordeste do semiárido baiano, especialmente nos anos 1960/1970, quando assolava desnutrição infantil, fome e migração, e nos anos 1980 quando as Comunidades Eclesiais de Base tiveram forte influência na formação do Movimento de Mulheres Pintadenses; a busca por tecnologias sociais de convivência com o semiárido, especialmente a construção de estruturas de armazenamento de água para enfrentamento de longas estiagens; e a constituição de lideranças sertanejas aguerridas, identificadas com o bioma e com a militância especialmente nos sindicatos de trabalhadores rurais.

No final dos anos 1980, o caso de grilagem de terras na comunidade do Lameiro mudou a história da participação local. Depois de 14 anos de negociações, mutirões e confrontos, o programa de reforma agrária federal acolheu a demanda comunitária e desapropriou 250 hectares para assentamentos de famílias. A aproximação dos técnicos do governo com as famílias favoreceu a elaboração do Projeto Pintadas, que posteriormente foi financiado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, e que fomentou o desenvolvimento de iniciativas autogestionárias voltadas para a agricultura familiar, essencial para experimentação de técnicas de produção e de consolidação de relações de solidariedade.

A partir de então, o Centro Comunitário de Serviço de Pintadas, célula inicial de organização comunitária, foi constituído com o intuito de formar tecnicamente os/as filhos/as dos/as agricultores/as e estimulou o surgimento de outras organizações, dentre as quais se encontra a Escola Família Agrícola.

O Movimento de Mulheres Pintadenses foi responsável por ações de mobilização em torno da participação popular, de diálogos com o poder público e a comunidade e seu apoio se tornou fundamental para articular e firmar a eleição da primeira prefeita municipal por dois mandatos, de 1997 e 2004² (JESUS, 2019). A economia solidária e a interlocução com os movimentos sociais tornaram-se algumas das principais agendas ao longo da gestão. E em 1999, o Movimento foi formalizado sob o nome Associação das Mulheres Pintadenses, que posteriormente assumiu características empreendedoras, tendo como braços econômicos a padaria, o restaurante e a lanchonete Delícias do Sertão.

Já em 2003, foi formalizada a Rede Pintadas, que conferiu maior força ao processo de organização local, e, assim, se tornou um fenômeno que passou a ser observado por organismos nacionais e internacionais e estudado pela academia. No ano de 2002, teve seu trabalho reconhecido com o prêmio "Gestão Pública e Cidadania", concedido pela Fundação Getúlio Vargas, BNDES e Fundação Ford. Em 2008, o prêmio SEED, uma iniciativa de governos e organizações internacionais, como o PNUD e o PNUMA (ONU), reconheceu o trabalho com irrigação e bombeamento de água com fins de fortalecer a agricultura familiar de pequena escala.

E foi assim que a Rede Pintadas encontrou oportunidade de trabalhar em prol do desenvolvimento comunitário e se filiou à Huairou Commissão, em 2008. Ela pode ser considerada uma rede global de organizações de mulheres, uma coalização internacional que trabalha em nível de base promovendo o poder político feminino e coletivo no âmbito global. Sua atuação ocorre em 45 países, contemplando 750.000 mulheres e comporta mais de 100 organizações membros. Está em seu foco descobrir e apoiar iniciativas coletivas de desenvolvimento sustentável de baixo para cima. E para organizar a sua atuação apoia três linhas: terra e habitação, resiliência e engajamento da governança. Pela capacidade de construir

2 Neusa Cadore é natural de Santa Catarina e instalou-se em Pintadas em 1984 para desenvolver trabalho missionário em Comunidades Eclesiais de Base. Depois de dois mandatos como prefeita de Pintadas, está no quinto mandato como Deputada Estadual, no atual presidindo a Bancada Feminina.

parcerias, a Huairou participa de diversos espaços de discussão de bancos de desenvolvimento e de organismos multilaterais e mobiliza recursos das mais diversas fontes.

O apoio para a Rede Pintadas inscreve-se no eixo resiliência no âmbito das cadeias de valor. Denominado Fundo de Resiliência Comunitária, o projeto é eminentemente voltado para mulheres que se mobilizam em torno de práticas colaborativas que reduzem a vulnerabilidade diante de ameaças naturais e mudanças climáticas. Esse perfil de fundo já foi implementado em 21 países de África, da Ásia, da América Latina e Caribe. No Brasil, três iniciativas tornaram-se membros e somente a Rede Pintadas é a integrante localizada no semiárido.

Hoje, o fundo rotativo contempla 20 empreendimentos no valor de vinte mil dólares (aproximadamente cem mil reais na cotação de maio de 2023). Além da gestão do recurso, a Rede Pintadas realiza sessões regulares de treinamento e capacitação para as envolvidas. Intercâmbios são fomentados com outras organizações da Huairou, como ocorreu com a Las Brumas, uma rede na Nicarágua.

Em 2012, a Rede Pintadas concorreu ao certame e passou a gerenciar um equipamento público. O Centro Público de Economia Solidária (Cesol), ação governamental do Governo da Bahia, foi planejado como espaço multifuncional que dispunha de base de serviços voltados para as especificidades dos empreendimentos solidários. Inicialmente administrado pelo governo, o Cesol passou a partir de 2013 a ter atuação territorial³ e descentralizada por meio de contratos de gestão com organizações da sociedade civil. Desde então, a prestação de serviços de assistência técnica a empreendimentos de economia solidária e rede de economia solidária e de comércio justo e solidário passou a ser o objeto da atuação (BAHIA, 2012). Hoje, a Bahia conta com 15 Cesols, sendo o do território Bacia do Jacuípe gerenciado pela Rede Pintadas. São 10 anos⁴ de trabalho nos campos da agregação de valor, comercialização, do acesso a mercados, da formação junto a uma carteira ativa de mais de 120 empreendimentos, mas somente em 2020, quando um novo contrato estabeleceu jurídico e administrativamente a meta e permitiu a alocação de recursos específicos, o fundo rotativo tornou-se passível de implementação.

3 O Governo da Bahia, a partir de 2014, reconheceu a existência de territórios de identidade, os quais foram constituídos com base no sentimento de pertencimento a partir de escuta popular. Na atualidade, o estado conta com 27 deles.

4 Intercalado pelos contratos decorrentes de seleção pública nos anos de 2012 (dois anos com renovação para mais dois) e 2019 (dois anos com renovação para mais três), além do contrato emergencial 2017-2018.

Os principais sistemas produtivos que compõem a carteira ativa do Cesol são produção de alimentos e suas subcategorias: fruticultura – polpa de frutas, geleias, licores; beneficiados do trigo – sequilhos, bolos, pães, pizzas, salgados; derivados da mandioca – farinha, beijus, massa de aipim; avicultura – ovos; produtos da colmeia – mel, pólen; Leite – queijos e leite; horticultura e extrativismo do licuri; temperos; produtos de origem animal – banha suína. As demais atividades encontram-se nas manualidades / confecções; artesanato; limpeza – sabão e materiais de limpeza; resíduos sólidos; serviço (restaurante); móveis. E todos podem ser contemplados com recursos do fundo.

O recurso público envolvido é no valor de cem mil reais. Desde o período de sua implantação, cerca de 25 empreendimentos solicitaram crédito e cerca de metade já realizou as devoluções.

Conforme tipologias apresentadas por Barreto (2016), a Rede Pintadas apresenta-se precipuamente como entidade gestora, aquela que mobiliza recursos com apoiadores externos, gerencia a operação do fundo e provê serviços de assistência técnica para os/as participantes.

Para suprir as demandas dos dois fundos, com fontes de recursos e modos de comprovação diferentes, a Rede Pintadas constituiu uma única peça como regimento interno, a qual foi amplamente discutida pelos/as representantes dos empreendimentos. Ele foi registrado em cartório, pois serve para explicitar os direitos e deveres, amparar os acordos e as regras, bem como as decisões tomadas pelo grupo. Nele também estão descritos quem participa, quais os modos de participação, as regras do empréstimo, a periodicidade das reuniões e a composição da Comissão. Ele busca conciliar aspectos pautados pela Huairou, como estabelecimento de estruturas de governança operacionalizadas por lideranças femininas e observar diversidade e atendimento de critérios de vulnerabilidade com base em marcadores de gênero e raça/etnia, e exigidos pelo poder público, como elementos de prestação de contas formal e o formato de repasse como doação. Essa combinação facilita a operação cotidiana por parte da OSC e estabelece regras para dar conta dos dispositivos jurídicos, especialmente quanto à devolução dos recursos pelos grupos.

Ao solicitar o empréstimo, o empreendimento apresenta proposta à Comissão, o Cesol solicita que um/a de seus/suas colaboradores/as a analise e faça um parecer, que é compartilhado com o grupo; o grupo rati-

retifica os aspectos ali dispostos e a Assembleia é acionada para confirmar o pedido. Essa é a parte que se apresenta mais particular da operação do fundo porque aciona um terceiro (equipe de assistência técnica do Cesol) para analisar a viabilidade econômica da solicitação de crédito.

A Comissão Gestora é composta por 5 mulheres, provenientes da Rede Pintadas e de representantes eleitas pelos empreendimentos, com possibilidade de agregar integrantes de conselhos municipais locais quando da seleção de propostas. O mandato é de 2 anos. As reuniões ocorrem uma vez ao mês, ordinariamente, e extraordinariamente sempre que se fizer necessário. As assembleias são os espaços de tomada de decisão, de planejamento de ações e de prestação de contas, nas quais as propostas de crédito e as diretrizes orientadoras são submetidas e aprovadas coletivamente.

O valor máximo do empréstimo é de R\$ 2.000. Uma taxa de adesão de R\$ 20 é solicitada a título de capitalização quando da liberação do primeiro crédito. O prazo de devolução do recurso é de 12 meses, podendo ocorrer a concessão de até dois meses de carência. O pagamento pode se dar em até 10 parcelas. Com a emergência da pandemia do Covid-19, essas variáveis puderam ser recombinaadas a partir de elementos apontados pelos grupos e reconduzidas em consonância com cada particularidade grupal.

Limites, desafios e oportunidades

Com a constituição dos fundos rotativos, a Rede Pintadas passou a ter um papel fundamental no que tange ao fomento e à estruturação produtiva de base comunitária do território Bacia do Jacuípe. Esse esforço institucional tornou-se ainda mais concreto quando da emergência da crise sanitária do Covid-19, no ano de 2020.

A pandemia intensificou um quadro antigo, complexo e desafiador. Muitas das atividades desenvolvidas pelos/as trabalhadores/as estavam inscritas em setores dependentes da economia, intensivas em força de trabalho, com produtividade limitada e baixa inserção tecnológica, bem como atuação forjada em função de sazonalidade de insumos produtivos. As atividades de manualidades e indústrias, como se situam nas franjas do sistema produtivo, tendem a ser complementares como

fonte de renda para os/as trabalhadores/as envolvidos/as. Os produtos agroindustrializados, que já tinham sua condição de acesso a mercados afetada pelas ainda cambaleantes condições de oferta de produção e demanda de consumo, ficaram estocados. Como aos empreendimentos lhes faltam condições mínimas das quais usufruem as grandes empresas capitalistas, a sustentabilidade “requer ações convergentes e complementares de múltiplas instituições e iniciativas” (KRAYCHETE, 2012, p.23) posto que o empenho dos/as trabalhadores/as por si só não é suficiente.

Parte dos empreendimentos assistidos pela Rede Pintadas precisou paralisar suas atividades por completo em função de variáveis, que vão desde o distanciamento social exigido pelos protocolos acertadamente acionados pelo governo estadual quando do ápice da pandemia, passando pelas tensões relativas ao alto nível de letalidade da doença em grupos de idosos e de pessoas com comorbidades, perfil representativo dos/as trabalhadoras/es em questão, até a indisponibilidade de insumos e embalagens necessários à produção no comércio local em função do desabastecimento da indústria.

O acesso ao fundo rotativo tornou-se a condição de manutenção das atividades produtivas nesse período. Alguns dos empreendimentos conseguiram vingar em função do aporte de recursos dos fundos. E isso num cenário no qual mais de 70% dos empreendimentos atendidos pelo Cesol são formados por mulheres e que tendem a assumir atividades produtivas historicamente atribuídas ao corpo feminino e ao ambiente doméstico, como a alimentação, as artesanias e a confecção. Em um território eminentemente rural, no qual a população majoritariamente vive da agricultura e da agropecuária, em que a divisão sexual do trabalho permeia as esferas pública e privada e a problemática das violências de gênero atravessa o cotidiano das mulheres (JESUS, 2019). Em função de tantas condicionantes, a Rede Pintadas ainda não pôde aferir o impacto do fundo rotativo na manutenção dos grupos.

Quanto aos desafios: a soma de duzentos mil reais constitui valor tímido para as necessidades de um território em que a renda per capita dos vulneráveis à pobreza não alcança R\$ 150 (IBGE, 2011). O fundo rotativo, enquanto estratégia de base comunitária, não pode ser percebido como arauto para sanar as mazelas históricas e das ausências institucionais por

que passa o território; não lhe cabe atuar como panaceia. Então, é próprio que a oferta de crédito, nesse sentido, tende a não contemplar a demanda.

No entanto, outro fator aqui é interveniente: se houvesse mais recursos, eles seriam de pronto acionados? Pelos números disponibilizados na seção acima, é possível observar a baixa adesão dos grupos assistidos – menos de 30% dos grupos assistidos pelo Cesol acionaram o fundo. Ao longo do trabalho de campo, a Rede Pintadas tem colecionado relatos de inúmeras mulheres que narram o medo de acessar o crédito e, em função de situações adversas, passar a “dever”. Então, para elas, o fundo rotativo e suas condições são mais flexíveis e informais que as bancárias também se apresentam inacessível e inviável. Elas são as mais vulneráveis dentro do espectro/categoria da vulnerabilidade. Aqui as heranças e as urgências revelam o quanto as opressões sobre as mulheres são potencialmente desumanizadoras, violadoras de direitos e acessos, o que também expressa a necessidade de emergência de outras formas de lutas e resistências.

Considerações finais

O caso da Rede Pintadas demonstra que a sociedade civil tem desenvolvido competências que alçam seus/suas trabalhadores/as à condição de agentes fundamentais de articulação e associação de políticas de desenvolvimento local. A qualificação do corpo funcional e o ativismo têm favorecido a maturação de processos de gestão social ancorados na vivência e na compreensão da dinâmica social. Ademais, a experiência supra demonstra como a articulação da sociedade civil com os governos amplia as possibilidades de realizar o interesse público ampliado, permitindo que políticas públicas respondam às questões vivenciadas pela sociedade. Em Pintadas já nasceu o que será: (auto)financiamento para implementar soluções endógenas.

Mas isso tudo não elimina a persistente demanda por renovar, revisar e transformar, especialmente em uma organização que lida com o diverso e o desigual. A busca pela sustentabilidade implica imprimir esforços em torno de avançar com os pilares ambiental, social, cultural, ampliando as liberdades, como diria Amartya Sen. Além disso, a atuação das mulheres ainda não pode ser percebida como uma política de gênero ou mesmo feminista. O passivo social permanece e se intensificou em determinados

segmentos. Por isso, torna-se necessário que a Rede Pintadas difunda o que “aprendeu a fazer fazendo” com os demais entes e se provoque a atuar no campo da incidência política e da influência na coisa pública.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

MARTINS, S. M. B. Entre a resiliência e a produção comunitária: a experiência dos fundos rotativos geridos pela Rede Pintadas. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

BAHIA (Estado). Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte. **Assistência técnica aos empreendimentos associativos populares e solidários e redes de economia solidária e comércio justo e solidário**. Edital 09/2012. Salvador, 2012.

BARRETO, S. S. **Os Fundos Rotativos Solidários no Brasil**: uma perspectiva a partir do mapeamento dos fundos de 2011-2012. Mercado de Trabalho (Rio de Janeiro. 1996), v. 1, p. 101-108, 2016.

BRASIL. **Censo Demográfico**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <<http://sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/listabl.asp?cd&o=2&i=P&c=200>>. Acesso em: agosto de 2017.

JESUS, Geiziane Oliveira de. **"Aqui não tem muita coisa"** - Narrativas das mulheres de Pintadas-Ba sobre a violência doméstica e familiar em suas vidas e as barreiras para enfrentamento. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

KRAYCHETE, G. Economia popular solidária: indicadores para qual sustentabilidade? In.: KRAYCHETE, G.; CARVALHO, P. (org.). **Economia popular solidária**: indicadores para a sustentabilidade. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2012, p. 15-25.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**: forma e razão na troca das sociedades arcaicas. In: ____. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

POLANYI, K. **A grande transformação**: as origens da nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 1980.



Heloisa Marques
Florescer
Bordado e pedrarias s/ papel
Recife, PE, 2020

EDUCAÇÃO E CONSCIENTIZAÇÃO AMBIENTAL NA INFÂNCIA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Joelma Cristina Silva Moreira Stella¹

Ricardo Silva de Araujo²

Roberta Catherine Mutti de Castro³

RESUMO

Este é o relato da experiência de realização do projeto *Acúmulos*, realizado por estudantes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a partir do edital do Programa Institucional de Bolsas de Experimentação Artística UFBA – Pibexa. Por meio do projeto foram realizadas ações de educação ambiental com estudantes do CEMEI Tertuliano de Goes, na comunidade do Alto das Pombas, Federação, Salvador (BA).

*

Introdução

As discussões sobre o acúmulo de lixo nos oceanos, especialmente o plástico, e suas consequências para a extinção de espécies marinhas, têm ganhado destaque no debate sobre o impacto do lixo que produzimos e lançamos no meio ambiente. Em 2011, a associação *Plastics Europe* disse que a produção mundial de plásticos aumentou de 5 milhões de toneladas em 1950 para 265 milhões em 2010, verificando-se um aumento regular de 6% ao ano nos últimos 20 anos. Os padrões de produção e consumo adotados pela sociedade contemporânea, e a geração de resíduos, são um grande problema ambiental que envolve questões econômicas, éticas, estéticas e de saúde pública.

Esse comportamento social nos levou a refletir sobre as soluções

¹ Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, pesquisadora do grupo de pesquisa Memória e Identidade, ativismos e políticas. E-mail: jcsmstella@gmail.com.

² Mestrando no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, bolsista Capes CNPq. E-mail: araujosricardol@gmail.com.

³ Graduanda do curso de Comunicação com habilitação em jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFBA. Integra o grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível. E-mail: robertamutte95@gmail.com.

adequadas para discutir essas questões fora do meio universitário. O projeto *Acúmulos: o impacto do lixo nos oceanos, uma reflexão sobre tempo, midiaticização e meio ambiente*, surgiu com o objetivo de realizar um curta-metragem em *stop motion*⁴ que falasse sobre a poluição dos mares e praias para crianças. A ideia central na realização do filme gira em torno de proporcionar ao público uma vivência acerca dos excessos da sociedade contemporânea, e seus reflexos no meio ambiente e na vida das pessoas. Além de realizar a animação, o trabalho também previa uma série de ações de mediação cultural, que contribuíssem para a conscientização ambiental das crianças participantes. Para a realização das ações de mediação, escolhemos a escola de ensino infantil CEMEI Tertuliano de Goes, escola municipal localizada na comunidade do Alto das Pombas em Salvador (BA).

O projeto *Acúmulos* foi idealizado por estudantes dos cursos de jornalismo e produção cultural da faculdade de comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A fase de levantamento de dados implicou na coleta de material bibliográfico e de informações disponíveis em sites jornalísticos e científicos, que serviram de apoio para o avanço da pesquisa. O trabalho contou com orientação do professor Doutor Marcos Oliveira Carvalho, coordenador do Laboratório de Audiovisual - LabAv, da Faculdade de Comunicação da UFBA. Os estudantes também contaram com a orientação da equipe pedagógica da do CMEI.

A execução do projeto seguiu quatro eixos: Primeiro, as atividades com as crianças no CMEI Tertuliano de Goes, integradas ao projeto "*Um mergulho no fundo do mar*", desenvolvido pelo próprio corpo pedagógico da instituição, para a feira de conhecimento realizada anualmente pela escola. Segundo, ações de coleta de lixo feitas pela equipe do projeto nas praias da Barra e da Ribeira, em Salvador (BA). Terceiro, a produção de um *making of* documental⁵ sobre o processo de execução do projeto, que foi apresentado no Congresso da UFBA 2019. O quarto e último eixo, previa a gravação da animação em *Stop Motion*, com roteiro escrito pelos proponentes do projeto.

4 Técnica de animação em que as imagens são capturadas frame a frame por uma máquina fotográfica, e depois animadas na pós-produção. N. A.

5 Trailer do documentário exibido no Congresso UFBA 2019 disponível em: < <https://youtu.be/QCzC5sIRam8>>. Acesso em 30 abr. 2023.

FIGURAS 1 e 2 - Eixos de atuação *stopmotion* e mediação na escola



Fotos: Joelma Stella

FIGURAS 3 e 4 - Eixos de atuação coleta de lixo e gravação do documentário



Fotos: Joelma Stella

FIGURAS 5 e 6 - Diálogo com as crianças e aluna com peixe feito na oficina de *stop motion*



Fotos: Joelma Stella

As ações, direcionadas para crianças entre quatro e cinco anos, tiveram por finalidade conscientizá-las acerca dos problemas gerados pela poluição das praias, sinalizar a importância do descarte adequado de lixo, e abordar a necessidade da prática de um consumo consciente. Durante os encontros com as crianças, estabelecemos um diálogo sobre as consequências do descarte de lixo no oceano, e ministramos uma oficina de *stop motion*. Como resultado, as crianças criaram animais marinhos de massinha e fizeram desenhos com o mesmo tema. Todo o material para a oficina foi fornecido pela equipe. Antes de realizarmos as ações, o projeto foi apresentado à direção da escola e a toda comunidade escolar. Os responsáveis pelas crianças assinaram um termo de autorização de imagem e de participação dos estudantes no projeto.

O projeto contou também com a participação da escritora de literatura infantil Sandra Popoff. Ela fez uma sessão de contação de histórias a partir do seu livro "*Mar sem lei*", que narra as aventuras de um cavalo marinho que viaja pelo oceano, e encontra alguns obstáculos na sua jornada, incluindo as temidas sacolas plásticas. Após a contação de história, o livro foi doado para a escola.

A escola, que sempre realiza uma feira de conhecimentos para encerrar o ano letivo, continuou a trabalhar com a temática do projeto proposto pela extensão universitária, e as crianças desenvolveram um projeto próprio chamado *Um mergulho no fundo do mar*. O trabalho consistia em uma instalação na sala de aula, construída pelas crianças a partir de materiais reutilizados, e que simulava o fundo do mar. As crianças explicavam para as pessoas que visitavam a instalação informações sobre a vida marinha, e a importância da preservação dos oceanos.

FIGURAS 7 e 8 - Atividade de desenho sobre o lixo no mar e contação de histórias com Sandra Popoff



Fotos: Joelma Stella

FIGURAS 9 e 10 - Estudante durante feira de conhecimento e nossa equipe no CMEI

Fotos: Joelma Stella e Tatiane Cristina

A partir deste trabalho tentamos levar não apenas informação e conhecimento, mas também fazer um alerta acerca do problema ambiental de forma lúdica, através de linguagem e formato que fizessem sentido para as crianças. Buscamos com isso, alinhados ao pensamento de Medina e Santos (1999), mostrar que a educação ambiental é necessária para a formação de indivíduos com uma nova racionalidade ambiental, capaz de superar a crise global presenciada atualmente. A educação ambiental pode ser entendida, dessa perspectiva, como uma urgência e um posicionamento ético, que deveria ser adotado de modo transversal e coletivamente.

A função da educação ambiental não é a reprodução/divulgação de conhecimentos, mas sim a formação de uma consciência e de uma ética ambiental, como fica claro após o exame de seus princípios e objetivos, a exigir a sua presença nos projetos pedagógicos como eixo transversal. (RODRIGUES, 2004, p. 407)

O curta-documentário produzido no projeto foi exibido durante o congresso da UFBA de 2019, e mostra os estudantes da Faculdade de Comunicação fazendo coletas de lixo nas praias do porto da Barra e Ribeira. Também aparece no vídeo parte do processo de trabalho da equipe no stop motion, e as atividades feitas com as crianças na escola CMEI Tertuliano de Goes. Com cerca de 14 minutos, o vídeo também contou com a participação do professor do Instituto de Biologia da UFBA, Dr. Francisco Barros, e da escritora Sandra Popoff. O uso da animação e o documentário como mediadores da pauta ambiental, dentro e fora da universidade,

contribuíram para fomentar a discussão sobre as consequências do descarte inadequado de lixo, e possibilitaram o diálogo entre o público infantil e adulto, atravessando diversas etapas do ensino público:

Necessita-se de uma mudança fundamental na maneira de pensarmos acerca de nós mesmos, nosso meio, nossa sociedade e nosso futuro; uma mudança básica nos valores e crenças que orientam nosso pensamento e nossas ações; uma mudança que nos permita adquirir uma percepção holística e integral do mundo com uma postura ética, responsável e solidária (MEDINA E SANTOS, 1999, p. 18).

Considerando que a animação audiovisual é uma forte influência na educação infantil, acreditamos que utilizar essa linguagem para introduzir a questão entre eles é uma maneira de atingir efetivamente a consciência infantil a partir da ludicidade, e firmar valores ambientais que eles carregarão ao longo da vida adulta. Como coloca Milton Santos (2002), a sociedade contemporânea deve proceder com prudência, já que são responsáveis pelos outros seres humanos e por toda a natureza – não só para assegurar a vida no presente, mas para possibilitar a existência das futuras gerações. A equipe do projeto *Acúmulos* acredita ter contribuído para criar cidadãos mais responsáveis e cientes da sua ação sobre o meio ambiente.

Todavia, o trabalho com as crianças do CMEI Tertuliano de Goes não ocorreu da maneira esperada. O projeto inicial era realizar a oficina de cinema e meio ambiente, em que as crianças seriam convidadas a criar peças de massinha e desenhos sobre o tema, e depois nós as levaríamos para assistir a animação e ver suas obras expostas na UFBA, durante ou após o congresso. Porém, atrasos na realização da animação, e problemas de logística para o deslocamento das crianças até a universidade, interferiram no planejamento inicial, então, o trabalho acabou tomando outro caminho.

A escola Tertuliano de Goes abrange turmas do grupo 2 ao grupo 5 de ensino infantil, e realiza anualmente um projeto de pesquisa com crianças. Em dezembro, tradicionalmente os alunos montam a feira de conhecimento, aberta à visita dos familiares, e da comunidade do Alto das Pombas. Localizada na região da Federação, o Alto das Pombas faz divisa com o bairro do Calabar, e é uma ZEIS (Zona Especial de Interesse Social) de Salvador (BA). Abriga uma população pobre e majoritariamente negra, que possui um histórico de luta por direitos sociais, sendo sede de movimentos como o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas (GRUMAP), que há mais de trinta anos trabalha em prol dos direitos das mulheres negras e

das crianças da região. Escolhemos trabalhar com crianças do grupo 5, por serem crianças maiores, que já sabem se expressar bem oralmente, pois não nos sentíamos capacitados para realizar o trabalho com crianças menores. Fomos desde o início muito bem recebidos e acolhidos pela equipe da escola, que disponibilizou espaço e equipamentos para trabalharmos com as crianças, e incluiu a nossa pesquisa nos estudos dos alunos, delimitando que as crianças do grupo 5 trabalhariam com animais marinhos para a feira de conhecimento. O projeto intitulado *Um mergulho no fundo do mar* foi desenvolvido pela professora Tatiana Cristina e sua equipe, o que colaborou para que nossa intervenção nas aulas acontecesse de modo natural e complementar ao que os alunos já estavam trabalhando.

Consideramos nossa ação conjunta com a equipe escolar bem-sucedida, pois conseguimos cumprir o objetivo de gerar reflexão nas crianças acerca do problema do acúmulo de lixo nos oceanos e pautar a crise ambiental em geral, utilizando o audiovisual como instrumento de educação. Foi muito gratificante ver que tudo o que foi apresentado pelas crianças durante a feira de conhecimento foi produzido por elas com materiais reutilizados, e que todas sabiam falar muito bem, não só sobre os animais marinhos, mas também sobre o problema do descarte de lixo nos oceanos, o plástico e os vazamentos de petróleo, além de suas consequências, não só para a vida marinha, como também para todos nós.

Considerações finais

Consideramos que, apesar de todos os atrasos e dificuldades para a execução do projeto, conseguimos cumprir um dos principais objetivos dessa pesquisa: demonstrar como o cinema, especialmente o cinema de animação, é uma ferramenta de educação e pode ser também um meio de inclusão social. A animação é usualmente nosso primeiro contato com o mundo do cinema e audiovisual, e a partir dela aprendemos e absorvemos conhecimento e valores que nos acompanham até a vida adulta.

Devido ao grande número de ações propostas pelo projeto em um curto período, e o longo tempo necessário para realização de um *stop motion*, a equipe optou por priorizar a realização do minidocumentário para apresentação no Congresso da UFBA, atividade obrigatória para projetos

contemplados no edital, e as atividades com as crianças, que precisavam acompanhar o cronograma escolar. Infelizmente, as gravações do *stop motion* acabaram sendo interrompidas pela pandemia de COVID-19, e a animação ainda não foi finalizada.

Para a Unesco (2005, p. 44), “educação ambiental é uma disciplina bem estabelecida que enfatiza a relação dos homens com o ambiente natural, as formas de conservá-lo, preservá-lo e de administrar seus recursos adequadamente”. Ressaltamos aqui a importância da educação ambiental na vida do sujeito social, pois, quando é inserida nos primeiros anos de vida, ainda em casa e na escola, quando a subjetividade destes está em formação, nasce um despertar e um querer de cuidar e respeitar o meio ambiente.

O Brasil tem em seu território uma das maiores biodiversidades do mundo, que sofre historicamente com as constantes ações predatórias humanas sobre a natureza. A educação ambiental é de fundamental importância para o desenvolvimento de seres humanos que entendam sua relação com a natureza e a importância de cuidarmos do planeta em que vivemos, promovendo o desenvolvimento sustentável, a conservação dos recursos naturais e a preservação da biodiversidade. Por meio da educação ambiental, as pessoas aprendem a adotar hábitos mais sustentáveis, como utilizar os recursos naturais de forma mais consciente, e repensar seus hábitos de produção e consumo. Esse tipo de conhecimento é fundamental para que as pessoas entendam que suas ações têm impactos significativos sobre o meio ambiente e a importância da preservação ambiental.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

STELLA, Joelma et al. Educação e conscientização ambiental na infância: uma reflexão a partir da extensão universitária. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Digitalização da edição em pdf originária de www.geocities.com, 2003. [Data de consulta: 11 de março de 2019]

SILVA, Roseli Pereira. Cinema e educação. São Paulo: Cortez, 2007. Dias Filho, M., Silva-Cavalcanti, J. S., Araujo, M. C. B., Silva, A. C. M., Avaliação da Percepção Pública na Contaminação por Lixo Marinho de acordo com o Perfil do Usuário: Estudo de Caso em uma Praia Urbana no Nordeste do Brasil. **Revista de Gestão Costeira Integrada – Journal of Integrated Coastal Zone Management** [en linea] 2011, 11. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=388340132006>> Acesso em: 24 fev. 2019

NISIO, Fernando. **Pré-produção de uma curta em stop motion**. Brasília: UNB, 2011. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3560/1/2011_FernandoNisio.pdf Acesso em: 24 fev. 2019.

MARTINS, Joana. FRIAS, João. SOBRAL, Paula. **Microplásticos nos oceanos: um problema sem fim à vista**. In: Revista Ecológica, Lisboa, 2011.

MEDINA, Naná Mininni; SANTOS, Elizabeth da Conceição. **Educação ambiental: uma metodologia participativa de formação**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei. A educação ambiental no âmbito do ensino superior brasileiro. In: LEITE, José Rubens Morato; BELLO FILHO, Ney de Barros (org.). **Direito ambiental contemporâneo**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2004. p. 395-409.

SANTOS, I.R. Plásticos na dieta da vida marinha. In: **Ciência Hoje**, vol.39, nº230. MARTINS, J., Sobral, P. *Plastic marine debris on the Portuguese coastline: A matter of size?* Mar. Pollut. Bull. (2011).

UNESCO. **Década das Nações Unidas da Educação para um Desenvolvimento Sustentável**, 2005-2014: documento final do esquema internacional de implementação. – Brasília: UNESCO, 2005. 120p.



Julia Panadés
Canoa Geológica (vermelha) da série Ancestralidade
Aquarela e grafite sobre papel
42 x 32 cm
Belo Horizonte, MG, 2022.

QUANDO A PESQUISA ENCONTRA O PÚBLICO: AÇÕES DE TRANSFERÊNCIA DE TECNOLOGIA SOBRE BIOINDICADORES AQUÁTICOS

Kathia Cristhina Sonoda¹
Renato Berlim Fonseca²
Rafaele Fernandes Zanesco³
Herbert Cavalcante Lima⁴
João Roberto Correia⁵

RESUMO

Duas experiências de atuação da pesquisa junto ao público leigo serão apresentadas: capacitação de agricultores do Norte de Minas Gerais e Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT) com Acordo de Cooperação com Ministério Público Federal, executadas com equipes diferentes, porém com um ponto em comum em todas elas, a participação da pesquisadora Kathia Sonoda. Espera-se que o relato da experiência sirva como guia para futuros trabalhos de popularização da ciência.

*

Introdução

A Embrapa estimula ações de transferência de tecnologia/popularização da ciência junto ao público leigo, citando-se o exitoso programa Embrapa & Escola, onde pesquisadores realizam palestras a estudantes dos ensinos fundamental e médio, que também têm a oportunidade de conhecer os laboratórios nas dependências da empresa.

Os insetos aquáticos são objeto de curiosidade, pois são pouco conhecidos pela população de forma geral, já que vivem dentro da água boa parte de suas vidas e dificilmente observáveis justamente por isso.

¹ Kathia Cristhina Sonoda. Pesquisadora da Embrapa Meio Ambiente em insetos aquáticos como bioindicadores ambientais. E-mail: kathia.sonoda@embrapa.br.

² Renato Berlim Fonseca. Analista da Embrapa em Design. E-mail: renato.berlim@embrapa.br.

³ Rafaele Fernandes Zanesco. Analista de Qualidade Pleno - Eurofins Agrosience Services. E-mail: rafafzanesco@gmail.com.

⁴ Herbert Cavalcante Lima. Pesquisador da Embrapa Cerrados em Ciência e Tecnologia de Alimentos. E-mail: herbert.lima@embrapa.br.

⁵ João Roberto Correia. Pesquisador da Embrapa Cerrados em Pedologia e Etnopedologia. E-mail: joao.roberto@embrapa.br.

Entretanto, seu uso como indicadores de avaliação ambiental pelo público leigo é estimulado por instituições públicas e universidades, com relatos de quase 30 anos (TACCOGNA; MUNRO, 1995, p. II-3; GULLICKSON; LIUKKONEN, 2002, p. 13).

Em território brasileiro, a divulgação deste conhecimento e capacitação do público leigo em atividades de sustentabilidade ambiental são mais comumente relatadas a partir de 2013 (SANTOS JÚNIOR et al. 2013, p. 264; RIEDNER et al. 2018, 60-79). Iniciativas de capacitação da população em análise da qualidade da água são encontradas em outras regiões do país (FIGUEIRÊDO et al. 2008, pp. 54-57; GIRÃO; ANTUNES, 2009, p. 2; SISTE et al. 2011, p. 13).

O projeto “A ciência dos insetos aquáticos” (CNPq # 440106/2018-4) criou a oportunidade de unir este programa da Embrapa à Semana Nacional de Ciência e Tecnologia (SNCT), do Ministério de Ciência, Tecnologia, Inovação e Comunicação (MCTIC) em 2018.

Caso 1

Capacitação de agricultores do Alto Rio Pardo, Norte de Minas Gerais

Introdução

As matas ripárias possuem diversas funções ecológicas nos ambientes terrestres e aquáticos, e por serem região de transição entre dois ecossistemas, recebem influência de ambos. Tanto a fauna como a flora que ali habitam são beneficiados com insumos fornecidos pelo ecossistema aquático, ocorrendo a ciclagem de nutrientes devido ao consumo de matéria orgânica proveniente da mata assim como do ambiente aquático. Em contrapartida, a cobertura vegetal controla a temperatura da água devido ao sombreamento; as raízes auxiliam na retenção do solo, diminuindo o assoreamento dos cursos d’água, como exemplos de benefícios.

Uma vez que dentre os insetos aquáticos há organismos com diferentes graus de resistência a alterações ambientais, alguns grupos são sensíveis a perturbações e desaparecem, enquanto que outros, mais resistentes, são capazes de sobreviver, apontando que o ecossistema se apresenta comprometido (MERRITT; CUMMINS, 1996, p.1-862). Assim, a composição

taxonômica da comunidade, o balanço entre as participações numéricas de cada grupo, em função da taxonomia ou das categorias funcionais, indica o grau de (des)equilíbrio da comunidade frente às alterações ambientais.

Com estes conhecimentos em mente, a atividade de capacitação dos agricultores foi proposta como uma demanda do projeto “Ações de uso e manejo da sociobiodiversidade de sistemas agrícolas e extrativistas visando a segurança alimentar e geração de renda de agricultores familiares do Território do Alto Rio Pardo. Projeto Rio Pardo – Fase II”.

Material e Métodos

Área de estudo

A comunidade Água Boa 2 foi contemplada com esta ação, ela ocupa a microbacia do rio homônimo, situada no município de Rio Pardo de Minas (MG). Em 2005, contava com cerca de 96 famílias em uma área de 5.533,80 ha (CORREA 2005, p. 41). Esta microbacia está localizada entre as coordenadas 15°32'11,8"S e 42°27'37,3"W, em regime hidroclimático predominantemente semiárido (média anual de precipitação de 890 mm/ano) (MACHADO et al., 2008, p. 7).

Primeiramente, a microbacia foi ocupada às margens dos córregos e a fonte de renda das famílias baseia-se em subsistência através da coleta de fibras e frutos, que são vendidos na feira municipal ou processados na cooperativa da própria comunidade (CORREIA et al. 2008, p. 1; VILELA et al. 2009, p. 13-22). Para maiores informações sobre este projeto, as comunidades contempladas, os desafios encontrados e os meios para solucioná-los, indica-se a leitura de Correia; Lima (2015, pp. 141-151).

Quanto à caracterização dos usos do solo, os córregos possuem muitas semelhanças nos modos de manejo, há pequenos represamentos para captação de água na propriedade, houve remoção de vegetação e endireitamento das margens.

Atividade de capacitação de agricultores

A capacitação dos agricultores ocorreu durante todo um final de semana através de palestras e treinamento em biomonitoramento das

águas. 21 pessoas participaram, homens e mulheres das mais diversas faixas etárias. Esta interação foi muito proveitosa por permitir a troca de conhecimento e de experiências, onde os agricultores expuseram seus costumes de vida e cuidados com a água e o solo.

Uma palestra sobre aspectos teóricos acerca do ecossistema aquático, a importância da vegetação ripária para a qualidade do ambiente, a contribuição dos organismos para a manutenção do equilíbrio ambiental foram temas abordados. Aspectos técnicos sobre a coleta: equipamento a ser utilizado para a amostragem, procedimentos após a coleta (armazenamento, triagem), identificação dos insetos foram apresentados.

Um manual explicativo, contendo informações básicas sobre bacia hidrográfica, insetos aquáticos, biomonitoramento, coletas e resultados do estudo de caso local foi desenvolvido para distribuição aos participantes da capacitação, assim como um guia prático com fotos de insetos categorizados de acordo com seu grau de sensibilidade às perturbações ambientais.

Resultados e discussão

Foi realizada somente uma coleta de forma a possibilitar a análise do material, identificação dos insetos de acordo com o grau de sensibilidade às perturbações ambientais. Esta etapa demandou boa parte do limitado tempo de dois dias, ocorrendo na tarde do primeiro dia, manhã e início da tarde do segundo dia. Os participantes sentiram maior dificuldade em separar os insetos no início, mas com o tempo, o olhar aguçado permitiu a distinção das características principais de cada família de inseto.

No quadro "*flip chart*", foram anotadas as famílias encontradas, agrupando-as de acordo com a sensibilidade. Foram encontrados exemplares nas três categorias, sensíveis, moderados e resistentes, com predominância de insetos resistentes.

Conclusões

Ao final do treinamento, foi constatado que as condições ambientais dos córregos não se apresentavam como esperado, pois as ações de

desmatar as margens e retificar o córrego impactaram a comunidade de insetos aquáticos que respondeu com a preponderância de insetos resistentes. Orientou-se o plantio de mudas na área de preservação permanente dos córregos, como medida de mitigação dos efeitos antrópicos.

A capacitação demonstrou que a população leiga, após um breve treinamento e sob orientação especializada, é capaz de atuar como monitora do ambiente em que vive. Isto permite maior alcance do biomonitoramento, indicando que sua utilização como sentinela da degradação ambiental é plausível.

Caso 2

Insetos aquáticos na Semana Nacional de Ciência e Tecnologia 2018

Introdução

A importância da popularização da ciência é reconhecida pela Organização das Nações Unidas (ONU) como um meio de diminuir as diferenças entre os países. Poucos são os relatos científicos de atividades de divulgação de ciência, apesar de haver várias dissertações e teses, apontando o interesse pelo tema (Bonfim, 2015; Souza, 2015, p. 1-28).

Na maioria das vezes, atividades de divulgação da ciência, quando executadas por grandes instituições, são realizadas nas dependências das mesmas, que abrem suas portas para o público externo (Yanowitz, 2016, p. 916-928; Unicamp, 2017; USP, 2018). Esta abordagem possui pontos positivos e negativos, dentre estes últimos, cita-se a dificuldade de locomoção ao público ou a distância que separa estes centros de pesquisa e a população. Estima-se que somente 1% da população visita centros ou museus de ciências no Brasil (Moreira, 2006, p. 4). Com esta premissa, idealizou-se este projeto baseando-se nos costumes antigos em que o artista ia até seu público, apresentando sua obra (Ferreira et al., 2007, p. 1-12). Cidades de maior porte foram atendidas por serem a sede de aeroportos, sendo a porta de entrada para a região; entretanto, o alvo foram as cidades de pequeno porte. Palestras nos períodos matutino e vespertino, raras ocasiões, ocorreram palestras à noite, para atender grupos de Educação de Jovens e Adultos – EJA.

O tema da SNCT de 2018 foi “O papel da mulher na ciência”, e com esse papel, a pesquisadora e coordenadora do projeto, definiu a estrutura do projeto em três etapas: palestra, questões e visualização de insetos preservados.

Material e Métodos

1. A palestra abordou o tema Insetos aquáticos, por ser o foco do trabalho da pesquisadora;

2. Questões ao público assistido: após a palestra, os alunos eram desafiados a responderem três perguntas de um total de cinco sobre o que aprenderam, como prêmio receberam um baralho sobre insetos aquáticos, desenvolvido para o projeto. A dinâmica adotada foi de trabalho em grupo, os alunos respondiam, porém se erravam ou a resposta estava incompleta, outro aluno podia responder. Isto estimulou a cooperação e entrosamento entre os alunos, que se juntavam e discutiam a resposta antes de anunciá-la.

3. Visualização de insetos aquáticos. Frascos contendo amostras de insetos foram distribuídos entre os alunos, com representantes de insetos sensíveis, tolerantes e resistentes.

Resultados e discussão

Foram ministradas 88 palestras, para mais de sete mil ouvintes, contemplando 42 municípios de sete estados brasileiros, graças à parceria estabelecida com outras unidades embrapianas (Cerrados, Milho e Sorgo, Tabuleiros Costeiros, Soja) através do programa Embrapa & Escola. Esta parceria foi um apoio fundamental para o sucesso do projeto. Outras valiosas parcerias foram firmadas com Diretoria Regional de Ensino de Mogi Mirim (SP), diversas Secretarias Municipais de Meio Ambiente e de Educação.

Ressalta-se que o público estudantil teve comportamento bastante diverso, cita-se como exemplo aquele encontrado no Distrito Federal, como o da escola da quadra 115 Norte ou o Agrourbano Ipê, cujos alunos foram muito participativos e um ambiente escolar muito estimulante, independente dos recursos físicos. O mesmo foi percebido em escola da

zona rural de Videira (SC), que eram muito investigativos e fizeram várias perguntas sobre os insetos. Enquanto que em alguns raros locais, os estudantes não tiveram interesse, o que foi evidenciado na dificuldade em responder as perguntas que comumente eram feitas após a palestra. As escolas foram analisadas considerando-se o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB) (SONODA et al. 2021, p.16) com ampla discussão sobre este índice e as percepções da equipe.

Dois livros infanto-juvenis (livro interativo online *Quem mexeu no meu córrego?*⁶ e *Mistério no mundo aquático submerso*⁷ e um baralho didático sobre insetos aquáticos foram produzidos através deste projeto. Os mesmos foram entregues como prêmio à capacidade dos alunos trabalharem em grupo ao responderem perguntas sobre o conteúdo aprendido na palestra (SONODA et al. 2021, p.13). Sugerimos a leitura deste documento de Sonoda e colaboradores (2021, p. 21-26), pois apresenta minuciosamente todos os resultados e produtos do mesmo, destacando-se (1) o lançamento do livro ‘Mistério no mundo aquático submerso’ na comemoração de aniversário de 46 anos da Embrapa; (2) a apresentação dos resultados na 9ª Semana de Produção Científica do Instituto Federal de Brasília e (3) a formação de um grupo de estudo de alunos do ensino médio da Escola Estadual Prof. Celso Henrique Tozzi (Jaguariúna, SP). Os alunos desta escola apresentaram o projeto em um evento realizado pela Fapesp/Fundação Roberto Marinho/TV Futura em Campinas, em agosto/2019.

A celebração de um acordo de cooperação técnica com o Ministério Público Federal (MPF) de São Paulo também ocorreu devido ao projeto “A ciência dos insetos aquáticos”. Através do projeto Conexão Água firmou-se este acordo visando (1) embasamento técnico-científico para a elaboração da campanha Biomonitorando as águas⁸, (2) embasamento técnico-científico para a elaboração de um aplicativo para estimular a percepção ambiental dos estudantes através dos insetos aquáticos (app Monitorando a Cidade), e (3) palestra para 680 alunos.

Conclusões

O sucesso do projeto não é observado somente nos números, mas também no envolvimento dos alunos durante a palestra e nos relatos que

6 Disponível em: <<https://www.embrapa.br/en/contando-ciencia/quem-mexeu-no-corrego-pagi>>

7 Disponível em: <<https://www.embrapa.br/en/contando-ciencia/livros>>

8 Disponível em: <<https://conexaoagua.mpf.mp.br/biomonitorando/>>

vários fizeram sobre a mudança de percepção de mundo e do interesse em também serem pesquisadores em alguns anos. A adoção do tema como objeto de estudo por algumas escolas também evidencia o acolhimento e interesse pelo mesmo.

Através deste projeto, evidenciou-se a carência de iniciativas desta conjectura, expresso verbalmente pelos diretores, coordenadores e professores, corroborando a necessidade de mais projetos semelhantes. Há uma crescente oferta de atividades de popularização da ciência, porém é possível realizar muito mais, é fundamental que o pesquisador centre seus esforços em atender esta demanda da sociedade, levando a ciência para além das instituições de pesquisa e especialmente para essas escolas longe dos grandes centros.

Desafios encontrados e formas de resolvê-los

Trabalhar com diferentes públicos, com origens, histórico de vida, formações profissionais e educacionais diversas, frequentemente é um grande desafio. Integrar as visões de mundo, expectativas das atividades propostas, envolvimento pessoal requer capacidade de gerenciamento de pessoas/equipe, conhecimento emocional de si e dos comportamentos humanos. O objetivo de alcançar a meta proposta iguala os interesses e permite a superação dos problemas.

Em cada uma das experiências apresentadas, os desafios foram contornados devido à vontade de atuar em prol do bem comum: o respeito ao meio ambiente e manutenção da qualidade de vida em Alto Rio Pardo; a divulgação de horizontes profissionais diferenciados através da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia; a integração do saber e da ação pela parceria com o Ministério Público Federal.

Observou-se que a transferência de tecnologia e popularização da ciência são tópicos transversais e multidisciplinares. É preciso coordenar o trabalho conjunto de profissionais de diferentes áreas e instituições, com agendas e objetivos diferentes. Outro ponto observado foi que as visitas às escolas são o final de um processo que envolve desde a logística de recursos, veículos, combustível, tempo até a negociação com as instituições escolares. As escolas, mesmo as públicas regidas por secretarias de educação, têm agendas já repletas de atividades e são

unidades razoavelmente autônomas com seus próprios processos e cultura organizacional. É necessária uma negociação com cada escola para apresentar a proposta e conseguir engajamento de suas equipes. A escola pode definir quais são as turmas com o currículo mais adequado para receber a palestra e quais recursos físicos e tecnológicos a instituição pode oferecer, bem como negociar datas e horários e o papel dos professores em garantir a disciplina e participação dos alunos e promover atividades que fixem o conteúdo aprendido durante as palestras. Para ter um mínimo de eficácia, toda a atividade dentro da escola deve ser mediada pela diretoria, coordenação e professores. Esse processo de contato com as escolas demanda tempo, habilidade e não deve ser subestimado, sob o risco de inviabilizar ações em escolas.

A produção de materiais didáticos também demandou um trabalho multidisciplinar, para converter o conteúdo científico para uma linguagem adequada ao público-alvo, atender objetivos de aprendizagem e formatar esse conteúdo para livros, internet e jogo. Além da contratação de serviços como ilustração e gráficas para a produção do material.

Assim, finais de semana não foram poupados e tornaram-se oportunidades de troca de saberes, aprendizados e atividades com o público-alvo; unidades embrapianas foram envolvidas de forma integrada permitindo a execução de palestras a mais de 7.000 estudantes de ensino fundamental e médio, inclusive adultos; utilização de aplicativo e drone permitiram que centenas de jovens realizassem avaliações ambientais no entorno de suas moradias. A importância do envolvimento de outras unidades foi fundamental: no aspecto logístico, oferecendo recursos e pessoal e no aspecto de informação, com conhecimento das regiões onde estão instaladas e contatos, algumas unidades descentralizadas da empresa indicaram escolas com que já tiveram contato em projetos anteriores.

Considerações finais

Aproximar o conhecimento científico e os valores e saberes empregados na pesquisa são formas de expandir o horizonte dos estudantes, muitas vezes limitados por suas condições socioeconômicas. Estas experiências enriqueceram as vidas de todos os envolvidos, pesquisadores, estudantes

e professores. Inúmeros relatos de agradecimentos, abraços cordiais, palavras carinhosas, olhos umedecidos pelas lágrimas de gratidão nunca serão esquecidos.

A vida é formada por sonhos, o sonho de se tornar pesquisador foi plantado nos corações e mentes de diversos estudantes dos sete estados por onde o projeto passou, como relatou um jovem estudante cuja perspectiva de futuro conforme suas próprias palavras seria “correr atrás do caminhão de lixo” e outro que comentou: “agora tenho um problema pra resolver: escolher entre ser jogador de futebol ou pesquisador de insetos aquáticos”.

Apesar de pouco se conhecer sobre os impactos sociais nas vidas dos estudantes atendidos, estima-se que somente 4,9% das atividades possuam acompanhamento *a posteriori* (Sousa 2015, s.p.). Esperamos que as ações aqui relatadas aumentem essa estatística.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

Sonoda, K. C. et al. Quando a pesquisa encontra o público: ações de transferência de tecnologia sobre bioindicadores aquáticos. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

BONFIM, M.A.A. **A visão de alunos do ensino fundamental sobre ciência e tecnologia:** um estudo de caso sobre a contribuição da Semana Nacional de C&T. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Ciência, Tecnologia e Educação, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ. 2015. 86p.

CORREA, J.R. **Pedologia e conhecimento local:** proposta metodológica de interlocução entre saberes construídos por pedólogos e agricultores em área de cerrado em Rio Pardo de Minas, MG. 2005. 234f. Tese (Doutorado em Ciências do Solo) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Agronomia, Rio de Janeiro, 2005.

CORREIA, J.R.; FRANZ, C.A.B.; VILELA, M.F.; LIMA, H.C.; SANO, S.M.; MEDEIROS, M.B.; CARRARA, A.A. BUSTAMANTE, P.G.; MACHADO, C.T.T.; CAVECHIA, L.A.; FERNANDES, S.G.; LIMA, V.V.F. Planejamento participativo de projeto de pesquisa em comunidades de agricultores familiares no Norte de Minas. In: **Simpósio Nacional sobre Cerrado, 9.; Simpósio Internacional de Savanas Tropicais**, 2., 2008. Brasília, DF. Anais. Planaltina, DF: Embrapa Cerrados, 2008. 1 CD-ROM.

CORREIA, J.R.; LIMA, H.C. Inovações técnicas e suas relações com inovações sociais e institucionais no Norte de Minas: experiências com agricultores familiares em Rio Pardo de Minas, MG. **Sustentabilidade em Debate** – Brasília, v. 6, n. 1, p. 138-154, 2015.

FERREIRA, J.R.; SOARES, M.; OLIVEIRA, M. Ciência móvel: um museu de ciências itinerante. **X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y el Caribe** (RED POP – UNESCO) y IV Taller “Ciencia, Comunicación y Sociedad” San José, Costa Rica. 2007. P. 1-12.

FIGUEIRÊDO, M.C.B.; VIEIRA, V.P.P.B.; MOTA, S.; ROSA, M.F.; ARAÚJO, L.F.P.; GIRÃO, E.; DUNCAN, B.L. Monitoramento comunitário da qualidade da água: uma ferramenta para a gestão participativa dos recursos hídricos no semi-árido. **REGA**, v. 5, n. 1, p. 51-60, 2008.

GIRÃO, E.G.; ANTUNES, H.A. Vigilantes da água: Monitoramento participativo da qualidade da água na Bacia do Rio Jaguaribe – CE. In: **Simpósio Nacional de Controle de Erosão**, 8, 2009, São Paulo, Anais. São Paulo: Associação Brasileira de Geologia e Engenharia Ambiental, 2009.

GULLICKSON, M.L.; LIUKKONEN, B.W. (Eds.). **Guide to Volunteer Stream Monitoring**. University of Minnesota. St. Paul, MN, EUA. 108p. 2002.

MACHADO, C.T.T.; FERNANDES, S.G.; VILELA, M.F.; CORREIA, J.R.; FERNANDES, L.A. **Caracterização dos sistemas de produção em propriedades de pequenos agricultores da Comunidade Água Boa 2, em Rio Pardo de Minas, MG**. Boletim de Pesquisa e Desenvolvimento, # 229. Embrapa Cerrados: Planaltina, DF. 59p. 2008.

MERRITT, R.W.; CUMMINS, K.W. **Aquatic Insects of North America**. Kendall/Hunt Publishing Company, Dubuque, Iowa. 1996. 862p.

MOREIRA, I. C. A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. **Capa**, v. 1, n. 2, p. 1-8. 2006.

RIEDNER, L.; BERTOLINI, G.; RIBEIRO, I.; BRANDALISE, L. Avaliação da dimensão ambiental da sustentabilidade da agricultura familiar no Oeste do Estado do Paraná. **Revista Metropolitana de Sustentabilidade**, v. 8, n. 1, p. 52-71, 2018.

SANTOS JÚNIOR, J.A.; BARROS JÚNIOR, G.; SANTOS, J.K.L.; BRITO, E.T.F.S. Uso racional da água: ações interdisciplinares em escola rural do semiárido brasileiro. **Revista Ambiente & Água**, v. 8, n.1, p. 263-271, 2013. Doi: 10.4136/ambi-agua.1075

SISTE, C.E.; GIRÃO, E.G.; DUNCAN, B.L. **Manual para formação e capacitação de grupos comunitários em metodologias participativas de monitoramento de qualidade da água – módulo III: avaliação físico-química**. Série Documentos, 135. Fortaleza, CE: Embrapa Agroindústria Tropical, 48p. 2011.

SONODA, K.C.; FONSECA, R.B.; ZANESCO, R.F.; SZERMAN, A.L. **Integração de unidades da Embrapa por meio da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia e o programa Embrapa & Escola: uma experiência no Distrito Federal**. Planaltina, DF: Embrapa Cerrados, 2021. (Embrapa Cerrados. Documentos, 371). 2021.

SOUSA, F.C.F.F. **Critical analysis of the contribution of the National Week of Science and Technology for the popularization of scientific knowledge.** Dissertation (Masters in Science Education) – Faculty of Sciences, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2015.

SOUZA, R.C.; ARANHA, C.P.; SILVA, A.F.G.; ROCHA, J.R. Ciência útil: Semana Nacional de Ciência e Tecnologia em escolas do campo. **The Brazilian Scientific Journal of Rural Education**, v. 4, n. 6110, p. 1-28, 2019. Doi 10.20873/uft.rbec.v4e6110

TACCOGNA, G; MUNRO, K. (Eds.). **The Streamkeepers Handbook: a Practical Guide to Stream and Wetland Care.** Salmonid Enhancement Program, Dept. Fisheries and Oceans, Vancouver, BC, Canada. 340p. 1995.

UNICAMP, 2017. **Ciência e Tecnologia em pauta na Unicamp durante a Semana Nacional de C&T 2017.** Página acessada em 09/10/2019. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/noticias/id/241/ciencia-e-tecnologia-em-pauta-na-unicamp-durante-a-semana-nacional-de-ct-2017>>

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, USP, 2018. **Redução das desigualdades é discutida em atividades de C&T na USP.** Página acessada em 09 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/universidade/reducao-das-desigualdades-e-discutida-em-atividades-de-ct-na-usp/>>

VILELA, M.F.; CORREIA, J.R.; SANO, S.M.; SEVILHA, A.C.; MACHADO, C.T.T.; FERNANDES, S.G.; CARRARA, A.A.; FRANZ, C.A.B. **Mapeamento e análise da dinâmica de uso e da cobertura do solo em comunidades tradicionais do Alto Rio Pardo, Minas Gerais.** Boletim de Pesquisa e Desenvolvimento, Embrapa Cerrados. Planaltina, DF. 31p. 2009.

YANOWITZ, K.L. Students' perceptions of the long-term impact of attending a "CSI Science Camp". **Journal of Scientific Education and Technology**, v. 25, n. 916-928, 2016. DOI 10.1007/s10956-016-9635-3

**ARTE,
DESIGN E
SUSTENTABILIDADE**



Hal Wildson
A Marcha

Datilografia sobre páginas do Livro "Utopia Selvagem" de Darcy Ribeiro
42x27cm
São Paulo, SP, 2023



Helôisa Marques
Mulher a céu aberto
Bordado s/ pano
Recife, PE, 2020

EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER

Andreia Duarte de Figueiredo¹

RESUMO

Este texto reflete sobre como realizar conexão entre a criação artística e parceiros do povo originário. Assim, discute como esse vínculo transforma noções sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento, formas de existir e sustentabilidade. E reconhece esse aprendizado como fundamental para uma vida que questiona a colonialidade e que está implicada no valor da diversidade para o bem comum.

*

Desde o primeiro movimento que realizei em direção à existência indígena, até os dias de hoje, venho persistentemente fazendo a pergunta sobre “como” realizar conexão entre a criação artística e o povo originário. Acho essa uma reflexão muito importante, porque, por meio dela, é possível pensar sobre as relações a serem estabelecidas, em quais condições, com qual objetivo e para quem. Vejo esse questionamento como uma prática constante que procuro realizar, mas não para criar uma resposta fixa e exclusiva. Tem mais a ver com a ética que acredito ser necessária no exercício da alteridade, tentando olhar para o lugar de onde estou agindo, sabendo que sou uma artista não indígena que tem o desejo de parcerias.

Para explicar como venho pensando sobre essas formas de fazer, especialmente no teatro, entendo ser crucial falar em primeiro lugar das referências que trago na relação com o mundo indígena. No ano de 2001, saí da minha cidade de origem Belo Horizonte, que fica no estado de Minas Gerais, para ir para a aldeia do povo indígena Kamayura², que

¹ Andreia Duarte é curadora, artista e diretora. Trabalha como aliada aos povos indígenas há 22 anos. Doutora em Arte Cênica (USP/ECA), diretora da Outra Margem e do !PULSA! Movimento Arte Insurgente. Ver: www.outramargem.art; <https://www.instagram.com/andreiaquartedefigueiredo/>. E-mail: andreia@outramargem.art.

² Escrevo a grafia Kamayura, com “y”, pois, quando morava com este povo, a maioria optava em escrever com essa letra. Alguns estudos linguísticos propõem a grafia com “i” ou “j”. Para saber mais sobre esses estudos, ver: Gramática do Kamaiurá, Língua Tupi-Guarani do Alto Xingu, de Lucy Seki. Também para saber sobre o povo Kamayura, ver em <[Referências](#)>.

é falante da língua de mesmo nome que pertence ao tronco linguístico Tupi. Os Kamayura são habitantes do Parque Indígena do Xingu, uma terra indígena e ambiental localizada no centro-oeste brasileiro, no estado do Mato Grosso. Ainda hoje consigo sentir a força que impulsionou a minha ida para a aldeia. O dia era 5 de janeiro de 2001 e a lembrança do meu corpo parado em frente à lagoa *Ipavu* – olhando a limpidez daquela água totalmente margeada por palmeira de buriti e extensa floresta – rememora aquele momento tão decisivo. Transbordando pela experiência de estar naquele território, recordo que falei para mim mesma: “eu quero morar aqui”.

A memória que alcança essa história já foi contada em situações diversas, entre elas meu mestrado e o espetáculo *Gavião de duas cabeças*, que estão referenciados tanto na bibliografia deste texto como em algumas partes da minha tese de doutorado. Por isso, nesta escrita não tenho a pretensão de contar como foi a experiência de ter morado com os Kamayura. Porém, a lembrança é importante, pois revela a força que me levou a ficar cinco anos com aquele povo, tal como a potência que me faz continuar em uma relação de amizade.

Aquele era um momento em que as primeiras experimentações como atriz traziam um deslocamento sobre a noção de corpo e da realidade que eu havia vivido. O exercício artístico misturado ao desejo de conhecer o povo originário fizeram surgir o primeiro questionamento sobre como seria estudar o corpo indígena para o teatro. Foi com esse desejo inicial que fui me integrando às atividades da minha nova família, no trabalho da roça, do ritual, ouvindo as narrativas, também na construção educacional da Escola Mawaiaka, na publicação do livro *Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura* e em várias ações de militância por meio da Associação Indígena Mawutsinin, que era a representante jurídica da comunidade³. Claro que a minha permanência na aldeia só foi possível porque os Kamayura aceitaram essa parceria, o que permitiu a construção de uma afinidade em um aprendizado que qualquer relação prolongada oportuniza.

3 A Escola Mawaiaka foi a primeira escola do povo Kamayura que tentava conjugar ações culturais com necessidades apresentadas pela comunidade em relação à pressão da vida não indígena. Nós construímos a escola na aldeia de forma compartilhada, desde o projeto político pedagógico até a estrutura física e sua regularização administrativa. O livro *Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura* foi um trabalho em que os pajés Tacumã Kamayura e Kanutary Kamayura se dispuseram a contar a oralidade do povo (KAMAYURA, 2013). A Associação Indígena Mawutsinin foi criada para ser a representante jurídica da comunidade Kamayura. Quando morei na aldeia, nós conseguimos regularizar a Associação que existia em anos anteriores. Ela tinha o objetivo de resguardar, cuidar e dar manutenção as ações da comunidade em negociações, contratos e projetos com o mundo não indígena.

O impacto no meu corpo de viver o cotidiano da aldeia foi tão profundo, ao mesmo tempo tão emocionante, cheio de descobertas e desconstruções que, quando eu saio da aldeia, passo a carregar essa experiência de uma forma incomparável. Morar com os Kamayura naquele período foi uma oportunidade que imprimiu memórias e sensações que ainda reverberam na minha pele. Além disso, ao estar inserida em um contexto de tensão social e articulação comunitária, pude entender o embate que é imposto a um povo como aquele na relação com a sociedade não indígena. A vivência com os Kamayura foi tão marcante que eu costumo dizer que acabei inventando outras maneiras de torná-la ininterrupta. Também é assim que venho realizando diversas ações no campo da arte, como fui tornando parceira e amiga de outros povos, artistas e líderes indígenas.

É um deslocamento que faço na busca de continuar criando espaços de troca, que muitas pessoas vêm atravessando, seja em encontros formais ou informais, nas leituras de textos, participação em atividades artísticas e outras parcerias. Para além do fundamento que é o povo Kamayura na minha existência, e justamente por tratar de uma ligação mais ampliada, acho ruim citar apenas algumas pessoas. Contudo, penso ser representativo dizer nomes como os dos artistas Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Renata Tupinambá, Naine Terena, Cristine Takuá, Zahy Guajajara, igualmente de líderes como Sônia Guajaraja, a pajé Mapulu Kamayura, Kotok Kamayura, Tacumã Kamayura, Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak.

Nesse contexto alargado de uma trajetória da vida, vejo como o vínculo com parceiros e povos indígenas transforma noções que trago sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento e formas de existir. Portanto, esse aprendizado é o fundamento com o qual penso nos procedimentos em que estou imbricada, nas realizações artísticas que dialogam com o mundo indígena.

No campo das artes cênicas, uma das perguntas que acho primordial elaborar como artista incide sobre a fricção entre a liberdade criativa, que pode tencionar e/ou iluminar sentidos na produção de mostras, de espetáculo, performances visuais e, ao mesmo tempo, a integridade perante os povos indígenas. A discussão vai em muitas direções, levantando perspectivas históricas, sociais, políticas e éticas na relação com as

concepções teatrais. Mas também traz um debate que diz respeito ao lugar do ser artista; seja em relação às abordagens pedagógicas coloniais que se apropriam de aspectos de outras culturas e os inserem em seus projetos sem troca e diálogo; seja sobre a questão da invisibilidade social indígena no campo da arte e quanto à sua representatividade e, ainda, sobre a prática artística como forma de posicionamento político.

Da minha parte, venho cultivando o exercício de uma escuta radical, que entendo como uma forma de me posicionar próximo, buscando uma horizontalidade nos diálogos, lendo, trocando, observando o contexto de cada situação e na construção de uma relação afetiva. É um caminho no qual vou tentando entender como os artistas e mesmo os líderes indígenas se posicionam diante das reflexões que envolvem a prática da criação, para, assim, elaborar o que acredito nos espaços e ações que venho propondo.

Sobre esse assunto, uma das primeiras questões que acho indispensável tem a ver com a reflexão que Denilson Baniwa (2019, s/d) realiza como artista indígena. Ele comenta que, mesmo sendo da etnia Baniwa, há aspectos do seu povo que não ousa representar, nem copiar e nem mostrar, porque entende que aquilo tem um significado que vai muito além da imagem da própria cultura. Pode envolver algo muito sagrado e precisaria de muitos anos de existência para adquirir sabedoria e pensar em usar em uma produção artística. Por isso, Denilson prefere deixar no lugar de origem o que compreende pertencer ao próprio povo, como os recursos que são usados para rituais, até mesmo porque, se ele vier a trabalhar com algo tradicional, pode haver uma cobrança muito maior por parte da comunidade. Então, para o artista Baniwa, não se trata do uso do elemento da própria cultura, mas da criação de outros símbolos que também estão em seu próprio corpo, que representam de alguma forma aquele saber.

Nessa discussão, Denilson (2019, s/d) também vai se posicionando e explicando que o artista não representa necessariamente o seu povo em suas produções, mas sim o que aprendeu, o que viu e acha importante transmitir. Dentro da criação, ele vai escolhendo de que modo, quais os meios a serem trabalhados e que estão vinculados a uma visão e um discurso que não são apenas beleza. E explica:

Eu acho que cada artista tem que pensar que responsabilidade ele tem enquanto artista, mas em primeiro lugar que responsabilidade ele tem enquanto indígena. Até para não ser mais um artista que pinta coisas indígenas. Que isso já tem vários, vários artistas que pintam coisas indígenas, mas que não têm nenhum compromisso com ninguém, só com ele mesmo. A gente tem nosso compromisso com a gente mesmo, mas quando vai colocar coisas que são do povo, acho que a gente tem que ter um compromisso com o povo antes. De responsabilidade mesmo (BANIWA, 2019, s/d).

Acho maravilhosa essa fala de Denilson porque traz valor à coletividade como essência na vida indígena. Embora apontando que, sendo um artista, ele representa a si mesmo, reorganiza e recria os meios que irão transmitir os significados em que acredita, Baniwa propõe pensar primeiro no compromisso de ser indígena e só depois no lugar de artista.

Vejo essa compreensão inteiramente vinculada àquilo que Krenak (2018a, s/d) denomina de sujeito coletivo. É uma experiência engajada em um contexto local, seja vivendo dentro de uma comunidade ou quando extrapola os seus limites, que reverbera o sentimento de estar protegido pela própria memória e história. São pessoas que constroem um sentido de territorialidade e que naturalmente carregam uma noção de sustentabilidade, em que aquele complexo de trocas, de famílias, vai se dando e permitindo o crescimento em ambientes com uma potência, uma capacidade e liberdade surpreendentes.

Para Ailton Krenak, mais do que uma noção plasmada de comunidade, que não problematiza realmente a vida dessas pessoas, esses coletivos compõem uma biosfera com trajetórias ricas, construídas em um ambiente que projeta significado na vida de todos, dos avós, dos tios, dos irmãos, primos. Fazem parte de uma constelação de seres que vão viajando e transitando no mundo da oralidade, onde o saber, o seu veículo, é a transmissão de pessoa para pessoa, o que vai enriquecendo a experiência de vida de cada sujeito (KRENAK, 2018a, s/d).

Analiso o compromisso pautado pelo artista Baniwa dentro dessa complexidade que envolve a identidade coletiva e traz consigo uma responsabilidade. Por isso Krenak comenta que, ao assumir uma determinada atividade e quando o seu ciclo finaliza, é necessário assegurar que o universo das relações esteja preservado. Como ele diz: “não posso comprometer minha integridade e o pensamento do meu povo com um simples gesto” (KRENAK, 1989, p. 7).

Como artista não indígena, vejo esse pensamento como um

primeiro fundamento no diálogo com os povos indígenas e que entendo como caro nas relações que proponho. Ainda que eu não tenha origem em um coletivo indígena, a minha experiência implica em compreender que não posso expor o meu corpo e pensamento em uma ação artística antes de pensar no comprometimento que tenho com essas pessoas. Mesmo porque quero manter o vínculo afetivo coletivo que foi construído e o respeito com o conhecimento que aprendo na relação com o mundo indígena.

Também essa é uma conversa que diz respeito à apropriação cultural que tantas vezes está imbricada em discussões na produção teatral. Daiara Tukano (2017) explica que esse debate envolve questões como identidade cultural, autoafirmação e pertencimento a um grupo diante da necessidade de se definir no universo. Ela esclarece que o termo surge por causa das relações da colonialidade, especialmente no contexto em que a cultura europeia passou a se sobrepor às outras, fazendo o uso da violência, como a escravidão, o genocídio e a destruição ambiental, que inseriu historicamente diversos grupos numa situação de desvantagem estrutural em nossa sociedade. E comenta que, quando nos referimos à violência estrutural, como racismo ou machismo, significa que somos inseridos em uma problemática do sistema hegemônico. O que vai implicar, por exemplo, no fato de as pessoas não indígenas, brancas e os homens, terem mais acesso a recursos sociais e financeiros, bem como de serem mais representadas na mídia e nos espaços de poder.

Claro que é possível entender que a humanidade também se constitui por meio da apropriação cultural, nos intercâmbios dos saberes, dos domínios tecnológicos e do entendimento territorial. Mas, como bem contextualizado por Daiara Tukano, essas trocas nem sempre são feitas de forma igualitária, justamente pela violência do processo colonial. Cito:

A cultura do colonizador nos foi imposta sob ameaça de morte para ser minimamente reconhecidos como humanos, e nos reservou apenas os espaços periféricos sempre em desvantagem diante daqueles que tomaram nossas riquezas e continuam se reservando o poderio econômico e cultural. No Brasil a Lei Áurea tem 129 anos e, até 1988, os “índios” eram considerados incapazes, negros e indígenas somos os grupos com maior vulnerabilidade social, em situação de pobreza, dificuldade de acesso à propriedade e à terra, à saúde, à educação e ao mercado de trabalho, e ainda assim precisamos conviver com discursos rasos sobre meritocracia e “aprender a pescar” (TUKANO, 2017, s/d)

Sobre esse assunto, o que percebo nos discursos dos líderes e artistas indígenas, é que a luta por representatividade é importante em todos os espaços da sociedade, como também no mercado da arte. Só que, quando pujam por serem inseridos em lugares como teatro, museus e festivais, não o fazem com a finalidade de serem alocados no sistema, como uma forma de fazer igual à população não indígena. Mas sim, para afirmar a sua identidade como um ato de resistência, na diversidade, por reconhecimento da sua presença no mundo e na contemporaneidade. O que significa melhores condições para viver, bem como para alçar discussões que trazem pontos de vista sobre a colonização, a humanidade, a natureza e a sustentabilidade.

É nessa abrangência que muitas vezes esses povos reclamam quando pesquisadores entram em suas comunidades, apropriam-se de algum aspecto da cultura, como imagem, dança, modos de fazer, para inserirem em um contexto artístico próprio que muitas vezes esvazia o significado original daquele elemento ou situação. Especialmente quando esse tipo de caso acontece sem correlação, diálogo e nenhum esclarecimento mercadológico, que envolve ganho financeiro e negociação relacionada a direito autoral, de patrimônio e de imagem. Por causa de situação como essa, Denilson Baniwa (2020, s/d) afirma que, quando uma pessoa faz uso de uma apropriação, na verdade ela está roubando:

Eu acho que roubo é roubo. Se você é um ladrão, tem que assumir o seu roubo. O que me incomoda na apropriação na arte não é o roubo em si, mas a ficção criada em cima do roubo. Quando alguém passa uma semana em uma aldeia e volta se achando o pajé. Essa ficção criada para justificar o roubo é o que me incomoda. É como uma desculpa. Eu vejo muito isso em alguns lugares que vou e tem artistas que se utilizam de padrões, de discursos indígenas, de medicinas. Tem sempre uma história mirabolante em torno de tudo. Isso me deixa fatigado. As pessoas precisam assumir "eu roubei e vou utilizar isso aqui", porque aí as coisas ficam mais claras. É como se utilizar dos grafismos indígenas para criar uma coleção de roupas e falar que está valorizando a floresta e os povos indígenas. Não. Criou-se uma estampa a partir de um grafismo indígena porque quer vender (BANIWA, 2020, s/d).

A discussão engloba ainda a fala do artista falecido Jaider Esbell (2020, s/d), que, em uma entrevista sobre a sua participação na 34ª Bienal de São Paulo, comenta sobre a arte como uma extensão da política para o mundo. Jaider mostra um posicionamento amplo sobre a luta por

visibilidade, quando as pessoas reivindicam seus lugares na trajetória histórica do país e sobre a valorização da própria riqueza tecnológica, como a língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos e o modo de transitar no universo como culturas completas.

Como ele explica, os povos indígenas precisam falar a língua do mundo capitalista para serem entendidos, assim, cada ação artística é uma denúncia que necessita e reivindica um lugar de escuta e fala. Além de toda essa visão, vale a pena compreender que, do ponto de vista de Esbell (2018), os propósitos vão muito além do assimilar e desfrutar de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. Para ele, a arte indígena contemporânea é um caso específico que traz empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente:

Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças (ESBELL, 2018, s/d).

O artista Makuxi mostra a necessária ocupação da arte feita por indígenas no questionamento das relações coloniais, bem como a presença importante da reciprocidade artística dentro das aldeias como uma forma de contribuir para a sobrevivência planetária. Sua voz contempla a noção indígena de que todos estamos integrados no mesmo habitat, sejam humanos, plantas, floresta, animais.

Então, é a partir dessas questões apresentadas que olho para o meu ser artista, realizando ações que dialogam com o mundo do povo originário em sua pluralidade, o que mostra um compartilhamento de desejos e intenções. De forma semelhante, também trago o propósito de aprofundar sobre quem sou, construindo minha fala e presença a partir da própria identidade – entendendo-a em uma amplitude individual, coletiva, histórica, social e construída pela experiência.

Igualmente, busco meios artísticos para exprimir imagens, subjetividades e pensamentos que levantam sentidos estéticos e políticos. Luto contra a violência colonial em todos os aspectos, procurando tomar um posicionamento político alargado. Assumo responsabilidade e respeito perante as relações construídas, tentando cultivar uma reciprocidade

com as pessoas. Acho essencial a valorização da diversidade cultural, buscando criar espaços de trocas que permitam a variedade de presenças e vozes. Mantenho uma vigília sobre o meu ser a partir do conhecimento da humanidade como espécie, perseverando na empatia com todos os seres vivos, para juntos favorecermos a sobrevivência do planeta. E venho tentando me aprofundar na minha espiritualidade, como uma forma de expansão da consciência sobre a ancestralidade, e na noção de que o mundo está sempre em movimento.

Essa afirmação faz novamente sentido quando percorro a minha prática no campo das artes cênicas e observo que sempre busquei trabalhar em linguagens que friccionam as possibilidades expressivas do corpo, entendendo ser este um exercício de reconhecimento de si e do outro. Ainda que no decorrer do tempo tenha tido a oportunidade de vivenciar diferentes funções, seja como atriz, produtora, educadora, pesquisadora, diretora e curadora, sempre trago comigo o desejo de criações autorais que tragam sentido social e político. E que motivem e ampliem experiências sobre as possibilidades da vida, inclusive subvertendo relações hegemônicas de poder.

Fazer um movimento em várias tarefas imprimiu em mim uma perspectiva fluida. O que fortaleceu o entendimento da impermanência ao atravessar espaços diferentes, como evidenciou a importância de saber quem sou nos lugares que ocupo. Inclusive podendo negar caminhos, rever, voltar e estar pronta para seguir adiante.

É com esse pensamento que venho realizando criações no teatro que não pretendem a simples mimese como uma forma da expressão do ser indígena, mas a compreensão e a afinidade com o contexto e o conteúdo envolvidos. Nessa relação da alteridade, entendo ser relevante falar a partir da minha experiência, trazendo à tona campos de tensão e reflexão. Da mesma maneira, tenho buscado parceiros indígenas que têm o desejo de pensar sobre o contexto de cada ação, inclusive dentro das instituições de financiamento. Mas que, acima de tudo, tenham o interesse de uma construção mais colaborativa, de trocas de ideias, instigando modos de fazer juntos.

Na *live* que fiz ao lado de Ailton Krenak (FIGUEIREDO; KRENAK, 2020), sobre a curadoria que partilhamos da mostra artística *TePI - Teatro e os povos indígenas*, houve uma pergunta sobre como pensamos as discussões que

dividem indígenas e não indígenas. O questionamento trazia a referência do pertencimento de fala de uma pessoa a partir da epiderme, considerando que qualquer sujeito de pele clara é essencialmente colonizador. Na resposta, Krenak enfatizou que a separatividade é resiliente na história dos países que foram colônias e, no caso do Brasil, não só a ideia de pele, mas também de gênero, faz com que uma pessoa seja validada e outra não. Para ele, essa é uma experiência de fricção que nós ainda teremos que continuar vivendo, seja na política, seja em outros campos. E talvez seja mais interessante perceber o papel eminentemente político da arte como um espaço de debate sobre o nosso futuro comum e a perspectiva de existir como sociedade.

É nesse sentido que Ailton fala sobre a compreensão do *TePI*, como uma ação que pretende relação com a experiência cotidiana das pessoas e está muito além de uma discussão sobre espetáculo. Ele disse:

Eu sei que ainda persiste essa ideia: ah, o que eles estão fazendo, uma pessoa indígena, um homem que tem uma biografia de luta pelo direito dos povos indígenas, com uma mulher branca, contando histórias sobre o povo indígena. Nós estamos sendo desafiados a responder aquela pergunta que eu disse, de pararmos diante um dos outros e dizer: quem você pensa que você é? Ou o que você está sendo? É mudar o sentido da pergunta, a outra face desta pergunta é: você sabe com quem você está falando? A gente está querendo jogar essa moeda no ar e ver quais as faces dela que vão aparecer nos inquirindo. Será que você vai saber quem você está sendo agora? Quem você é? Então, o importante é que você saiba quem você está sendo agora (FIGUEIREDO; KRENAK,, 2020).

Tendo como base essa reflexão abrilhantada por Krenak, eu escrevo reiterando sobre a ciência de que sou uma artista não indígena, branca, e que a estrutura hegemônica capitalista racial cria privilégios pela cor da minha pele. Mas também explico que não quero estagnar o meu olhar sem perguntar qual o envolvimento e troca que está sendo estabelecido em cada situação. Mesmo porque penso que uma prática ética poderia ser aquela de tentar entender que diferentes vidas carregam lógicas que não são apenas duais, mas profundamente singulares. Posso dizer que a tarefa de realizar uma pesquisa artística que atravessa a questão indígena e o teatro tem sido para mim uma rara oportunidade de exercer um ativismo que reconhece o povo originário na essencialidade da sua existência. Como é uma forma de refletir profundamente sobre minha prática, que é a minha própria vida.

Todos os dias, a tatuagem de origem Kamayura cravada na minha pele provoca o fundamento de que não posso esquecer de onde eu vim, nem a noção de que os percursos pelos quais passei aprofundam as escolhas que faço. Vejo esse símbolo como uma linguagem preenchida de sentidos que vêm borrando qualquer exclusivismo no meu ser, riscando o meu corpo que – se não é indígena racialmente, etnicamente, socialmente e nem sobre o olhar do outro – vem inventando para si a essência de permanecer indígena no mundo, também pássaro, também mulher.

Aprendi com Ailton Krenak que o exercício da alteridade só é possível para quem tem identidade. Uma pessoa alienada, sem referência, não vai conseguir trocar com o outro. Por isso observo a integridade como eixo para não perder o rumo e como alicerce para uma troca profunda com os povos indígenas, também na criação artística. No meio de tantas informações e situações que acontecem no cotidiano, tem sido constante a prática de fincar os pés no chão e reconhecer alegremente a possibilidade de exercer aquilo que acredito. Acho que isso é significativo.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. Experiência de pele, pássaro-mulher. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

ARTE!BRASILEIROS. **A arte não se desliga da vida, entrevista com um dos expoentes da representatividade indígena nas artes visuais.** Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>>. Acesso em 6 de março de 2021.

FIGUEIREDO, A. **Teatro e os povos indígenas, por uma reinvenção da vida.** 2023. 261 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2023.

FIGUEIREDO, A. KRENAK, A. **TePI:** Pensamentos sobre criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTKk4>>. Acesso em 26 de setembro de 2020.

FIGUEIREDO, A. **O instante da cena do índio, a expressão poética de uma experiência.** 2015. 120 p. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

KAMAYURA, T.; KAMAYURA, K. **Moroneta Kamayura:** histórias Kamayura. Org. Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013.

FIGUEIREDO, A. **Gavião de duas cabeças.** (Programa) 2016b.

GAMA REVISTA. **Entrevista com Jaider Esbell:** A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. 2020. Disponível em: <<https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/>>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

KRENAK, A. **Ailton Krenak – A potência do sujeito coletivo – Parte I.** Rio de Janeiro, 2018a. Disponível em: <<http://revistaperiferias.org/materia/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

KRENAK, A. **Receber sonhos.** Entrevistadores BUCCI, E. e FREIRE, A. <https://teoriaedebate.org.br>. 1989. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>>. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

REVISTA SELECT. **Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo.** 2018. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

REVISTA USINA. **Upurandú resewara:** entrevista com Denilson Baniwa. 2019. Disponível em: <<https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>>. Acesso em 6 de março de 2021.

SEKI, L. **Gramática do Kamaiura:** língua Tupi-Guarani do Alto Xingu. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2000.

TUKANO, D. **O samba do Deleuze doido:** Apropriação cultural, antropofagismo, multiculturalidade, globalização, pensamento decolonial e outros carnavais. Disponível em: <https://radioyande.com/default.php?pagina=blog.php&site_id=975&pagina_id=21862&tipo=post&post_id=664>. Acesso em 6 de abril de 2021.



ELENA
LANDINEZ

Elena Landinez
Sem título
Colagem
Vale do Capão, BA, 2021

ARTE EM FLUXO: O ATELIÊ COMO ESPAÇO PÚBLICO DE FORMAÇÃO PARA A DEMOCRACIA

Cauê Maia¹

RESUMO

O artigo discute estratégias para a sustentabilidade social e econômica de espaços artísticos transdisciplinares como equipamentos públicos de formação para a cidadania. Infraestrutura, diversidade e participação são elementos identificados durante o projeto Arte em Fluxo, que promoveu experiências artístico/pedagógicas dentro e fora do Ateliê Alex Vallauri do Complexo Cultural Funarte/SP.

*

A ocupação Arte em Fluxo teve início em março de 2022 no Ateliê Alex Vallauri do Complexo Cultural Funarte São Paulo, localizado no Bairro de Santa Cecília, região central da capital paulista, local de efervescência artística e cultural, mas também de muita desigualdade social, grande número de pessoas em situação de rua e usuários de drogas. A partir das vivências artísticas colaborativas apresentadas a seguir, discutiremos o potencial pedagógico de um espaço aberto ao público com programação regular, diversificada e gratuita, como estratégia de estímulo à sustentabilidade social.

O contexto para a cultura não era favorável no início da ocupação. Não bastasse um governo federal abertamente avesso à cultura, a pandemia tornava a mera convivência entre pessoas um motivo de ressalvas. A extinção do Ministério da Cultura e os cortes de verbas eram parte de um desmonte programado das políticas para o setor. Ao mesmo tempo, o retorno das atividades presenciais era parcial, com distanciamento, máscaras e álcool 70°. As centenas de milhares de mortos pela Covid-19 justificavam o medo do convívio.

¹ Poeta, artista/educador. Doutor em Artes Visuais pela USP, mestre em Literatura e graduado em Ciência Política pela UnB. É um dos criadores do Coletivo Transverso e coordenador do projeto Arte em Fluxo, em ocupação no Ateliê Alex Vallauri do Complexo Cultural Funarte São Paulo. E-mail: caue.maia@gmail.com

Com a reabertura ao público, o Complexo Cultural Funarte SP se deparou com uma situação complexa. Do lado de dentro, escassez de recursos financeiros, espaços ociosos e/ou com problemas estruturais: salas desequipadas, com infiltrações, goteiras, rede elétrica deficiente, sem acesso à internet, entre outros.

Do lado de fora, crise econômica e violação sistemática de direitos humanos. Pessoas vivendo nas ruas em condição de miséria, empurradas de um lado a outro pela polícia a pretexto de uma suposta guerra às drogas. A alta rotatividade dos funcionários terceirizados da Funarte dificultava a criação de vínculos e uma formação especializada para atendimento desse público.

Diante da dificuldade de relação com o entorno, a coordenação da Funarte SP procurou coletivos em atuação na área conhecida como cracolândia para discutir meios de tornar o Complexo Cultural mais permeável ao território. Além da programação cultural com espetáculos, exposições e aulas de dança do Ballet Stagium, a Funarte oferece água potável e banheiros, serviços essenciais e com grande demanda no território.

Entre março e julho, a ocupação contou apenas com a cessão do espaço, funcionando graças à articulação e ao investimento de coletivos parceiros. Julio Dojcsar, cenógrafo e grafiteiro, trouxe experiência em trabalhos artísticos em territórios de vulnerabilidade. O grafiteiro Ozi, mestre da *stencilart* e contemporâneo de Alex Vallauri, montou seu ateliê conosco, recebendo visitantes e curiosos. Lilian Amaral, pesquisadora e artista, contribuiu com articulações institucionais e seu olhar curatorial e acadêmico.

O coletivo Resistência emprestou um projetor digital, com o qual realizamos semanalmente sessões do Cine Empena, que consistia na projeção urbana em grande escala de poemas, imagens e vídeos na parede do prédio vizinho à Funarte.

As Linhas de Sampa ofereceram rodas de bordado mensais no pátio do Complexo. O grupo de bordadeiras realizou rodas gratuitas e abertas ao público, que consistiam na produção e distribuição de “panfletos” bordados em tecido com temáticas de direitos humanos.

O ateliê abrigou também os trabalhos do Coletivo Transverso, que atua paralelamente entre São Paulo e Brasília, e desde 2011 realiza intervenções

poéticas no espaço público por meio de técnicas de arte urbana como stencil, lambe-lambe, performance e projeção luminosa, entre outras.

Nesse ínterim, foi aprovado projeto do Ciclo de Oficinas Arte em Fluxo, voltado para a formação de público e o cultivo de vínculos com o território. O ciclo contou com 90 horas de atividades gratuitas e abertas ao público entre agosto e novembro de 2022. A proposta pedagógica teve um caráter híbrido, de forma a possibilitar a capacitação profissional aos participantes mais assíduos, e ao mesmo tempo acolher o público eventual.

Com arte/educadores da ocupação e convidados, as oficinas contavam sempre com uma parte teórica, de explanação e diálogo, e uma parte prática, muitas vezes do lado de fora dos muros da Funarte. Estabelecemos as quartas à noite e os sábados à tarde como dias prioritários das atividades. Assim poderíamos acolher pessoas depois do turno de trabalho e estimular o retorno dos participantes.

No decorrer do projeto, identificamos novas demandas e realizamos encontros excepcionalmente em outros dias da semana. Em parceria com o edital de Formação de Público da Funarte², oferecemos também atividades para turmas de instituições como Centro para Crianças e Adolescentes Tiãozinho, Escolas Municipais de Educação Infantil Gabriel Prestes e Patrícia Galvão, Serviço de Assistência Social à Família, Casa Anastácia e centros culturais periféricos, como o Centro Cultural Monte Azul, o Instituto Reciclar, entre outros.

As atividades foram realizadas no Ateliê Alex Vallauri, no pátio da Funarte e nas ruas do bairro, com a proposta de expansão da atuação da Funarte para a vizinhança, envolvendo moradores, comerciantes, transeuntes, pessoas em situação de rua e trabalhadores do território. O ciclo de oficinas foi organizado em três módulos de 30 horas cada, sendo eles: 1. *Arte urbana para teatro*; 2. *Performatividade e espaço público*; e 3. *Tecer caminhos*.

Na oficina *Arte urbana para teatro*, trabalhamos diferentes técnicas de intervenção poética como recursos para a criação de cenários, figurinos e construção de narrativas para as artes cênicas. Julio Dojcsar ensinou serigrafia, técnicas de impressão em cartazes e tecidos. A oficina

2 Edital lançado pela Funarte SP em maio de 2022, voltado para a formação de público. Foram convocados seis proponentes, sendo que cada um realizou pelo menos quatro visitas, de grupos de até 30 pessoas, ao Complexo Cultural Funarte SP e ao Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Cada projeto foi contemplado com R\$ 10 mil reais, que deveriam ser utilizados para cobrir custos com transporte, alimentação e profissionais de mediação. Para mais informações, ver: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais/2022/edital-de-credenciamento-de-projetos-de-formacao-de-publico-na-funarte-sp>>.

de Bazucas Poéticas, com o Coletivo Transverso, ensinou a construção desse projetor de poemas caseiro portátil e promoveu derivas coletivas pelo Elevado João Goulart, com projeção dos conteúdos produzidos pelos participantes. Ozi compartilhou a teoria e prática do *stencilart*. A aula de Projeção Mapeada (*video mapping*) ficou a cargo do Coletivo Coletores, com suas reflexões artísticas sobre memória e sociedade.

A oficina de *Performatividade e espaço público* propôs vivências lúdicas, como a construção e o uso de carrinhos de rolimã alegóricos, com Bruno Perê, e os Jogos para Brincar na Rua, com Tatiana Bittar. A brincadeira aqui pensada como performance, ocupação do espaço e tecnologia de produção de encontros. As experimentações artísticas de Adriana Nunes abordaram técnicas de Dança, Corpo e Palavra na Cidade. A Escrita Caminhante, de Julia Salém, propôs deambulações coletivas de observação e escrita pelo entorno, estimulando o pensamento crítico e a produção de memórias compartilhadas. A performance Chineladaaa, com Pedro Guimarães e Will Robson, foi acompanhada pela distribuição de chinelos a moradores em situação de rua participantes do Coletivo Tem Sentimento.

A oficina *Tecer caminhos* foi voltada para a articulação entre agentes do território a partir de práticas como o bordado em grades. As Poéticas do Contato, encabeçadas por Lilian Amaral, trouxeram Carol Stoppa, do coletivo Meio Fio, com a produção de poemas bordados sobre grades da praça Marechal Deodoro. Assucena Tupiassu compartilhou seus conhecimentos taxonômicos, identificando espécies vegetais e seus usos medicinais no Complexo Cultural Funarte SP e na rua, junto com profissionais da Unidade Básica de Saúde. Marina Alegre trouxe suas experiências de agroecologia urbana, promovendo uma ação de Jardinagem de Guerrilha na praça Marechal, acompanhada pela escuta ativa de Raoni Machado, membro do coletivo Psicanálise na Rua. Ana Paula Rabelo, Aline Yumi, Maíra Bühler e Sato do Brasil se alternaram nos registros fotográficos das ações.

O público dos encontros foi composto por passantes, pessoas que acompanham a programação da Funarte, seguidores da página do projeto e dos coletivos parceiros nas redes sociais, vizinhos, artistas e pesquisadores. Participaram professores e alunos da Escola Livre de Teatro de Santo André, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pessoas atendidas por Centros de Atenção Psicossocial,

peessoas em situação de rua, agentes de saúde de Unidades Básicas de Saúde do entorno, entre outros.

Recortes de idade, identidade de gênero e etnia também refletiram grande diversidade. A multiplicidade de interesses, formações e trajetórias de vida do público proporcionou processos colaborativos de criação poética que se desdobraram para fora do espaço do ateliê e para além do tempo das atividades.

Os encontros foram sempre perpassados por reflexões sobre formas mais generosas de compartilhar o espaço público. Um exemplo está na metodologia das oficinas de produção de cartazes poéticos, oferecida com frequência no Ateliê. Nessas oficinas, depois de uma explanação inicial sobre a natureza da intervenção urbana, passamos a conversar sobre a cidade. Um dos recursos para disparar essa conversa é o jogo de perguntas: em que as pessoas em roda se alternam, expressando-se apenas por meio de interrogações. Os participantes constantemente se abrem a ideias imprevistas por um processo de livre associação e a participação do educador.

Entre as perguntas, sempre incluímos algumas que falam sobre o espaço público. Que cidade queremos? O que falta no seu bairro? O que sobra na sua rua? O que você diria se a cidade toda prestasse atenção? O que é poesia? Quem pode fazer poesia? Onde existe poesia? Onde cabe um poema? Onde falta?

Quando refletimos coletivamente sobre a cidade que desejamos, o ateliê se torna uma espécie de laboratório de utopias, um lugar para a construção e o compartilhamento de sonhos, desejos, memórias e afetos.

Outro exercício de criação é a escrita automática, uma escrita em fluxo de consciência, de tema livre. Marca-se um tempo no qual os participantes escrevem livremente, sem preocupação de coerência ou estilo. No momento seguinte, os participantes trocam seus papéis e escolhem na escrita da colega os fragmentos que julgam interessantes para desenvolver, editar, resumir e, posteriormente, ser inscrito na rua.

Em seguida, os participantes imprimem seus cartazes com os carimbos de letras. Com frequência o texto dos cartazes finais é diferente daqueles produzidos nos exercícios anteriores. Ainda assim, a conversa e os jogos são importantes para o entrosamento do grupo, para o conhecimento mútuo dos participantes e para o desbloqueio das ideias.

Os processos desenvolvidos no projeto Arte em Fluxo são também desdobramentos de experiências de arte/educação e redução de danos em áreas de vulnerabilidade social. Um desses projetos, do qual participamos coletivamente, foi a Casa Rodante, coordenado por Julio Dojcsar e desenvolvido pela casadalapa no âmbito do Programa De Braços Abertos, da Prefeitura de São Paulo.

A Casa Rodante foi uma ocupação artística itinerante realizada entre 2014 e 2016 na região da Luz. O dispositivo que dava nome ao projeto era um ateliê montado na caçamba de uma caminhonete, que a cada dia estacionava em uma nova esquina com uma proposta diferente.

Entre as atividades semanais, a Roça de Rua consistia na criação de hortas urbanas por meio de jardinagem de guerrilha. O Jornal Mural era uma intervenção poética constantemente renovada com informações sobre direitos humanos, redução de danos e poesia a partir de técnicas de arte urbana. As sessões de cinema ao ar livre, abertas e gratuitas, eram semanais, além das vivências artísticas, colagens coletivas, saraus, apresentações musicais e palhaçaria, entre outras.

Um dos aprendizados produzidos na Casa Rodante e replicado na ocupação Arte em Fluxo foi a percepção da intervenção poética como um dispositivo de produção de encontros, para além de obras de arte.

Ao influir sobre a configuração do espaço, incluindo ou reorganizando a paisagem, a intervenção convida o passante à participação, ao diálogo, ao pensamento crítico sobre novas configurações possíveis do terreno e seus usos. Afinal, a rua é de todos, ou não? O que parecia inerte se mostra vivo em sua possibilidade de transformação.

Não houve uma única vez que realizássemos um plantio de roças nas calçadas do centro que algum curioso não chegasse oferecendo ajuda, comentários ou compartilhando memórias. Muitas pessoas nas ruas de São Paulo já trabalharam como agricultores e quase todos têm alguma memória afetiva ligada às plantas e seus usos culinários, medicinais, religiosos...

As intervenções urbanas são indicadores dos usos sociais daquele local. São medidores do cuidado ou do abandono. Operam, junto a outros fatores, na distinção entre lugares acessíveis ou privativos, vigiados ou inventivos, degradados ou gentrificados. Mas as intervenções podem ser pensadas também como recurso pedagógico para a cidadania.

Experiências informais de arte/educação no espaço público podem contornar resistências duradouras de pessoas em situação de rua, por exemplo. Nesse sentido, podem ser um recurso importante na formação do agente de redução de danos. A pessoa em situação de rua está em constante ameaça de novas violências. A desconfiança é uma prática de sobrevivência, dificultando a aproximação direta do agente de saúde, do assistente social, etc.

Seja o plantio de uma muda de árvore na praça, seja a brincadeira com carrinhos de rolimã alegóricos, a ação sobre o território é um convite a trocas horizontais. Mesmo quando há conflito, é uma abertura para conversa. Não se trata de uma busca ativa por alguém específico, mas de um gesto criativo sobre o espaço, que atrai pela curiosidade.

Uma das principais conclusões que retiramos das vivências em territórios de vulnerabilidade é a de que o maior problema da cracolândia não é o crack. A *guerra contra as drogas* é uma das manifestações do que Lancetti (2015, p. 30) chama de “contrafissura”: “esse afã por resolver imediatamente e de modo simplificado problemas de tamanha complexidade”.

Em resposta à fissura do crack, a imprensa e outras instituições expressam uma contrafissura punitivista, muitas vezes mais letal que a droga. A repressão persiste porque gera benefícios econômicos, midiáticos e eleitorais significativos. Basta cruzar os dados sobre operações policiais com as oscilações da especulação imobiliária para descobrir quem lucra com as movimentações da cracolândia.

Dois discursos contraditórios, porém complementares, sustentam essa contrafissura da mídia e do poder público. O primeiro considera o usuário como incapaz, um zumbi, alguém sem subjetividade ou agência, que precisaria ser trancafiado e impedido de usar a droga.

O segundo discurso culpabiliza o usuário, um nória que escolheu o crime, que abusa de substâncias por falha de caráter. Ambas focam mais no combate à droga do que no cuidado com o indivíduo. Ambas convergem para a abstinência como solução única, e para a repressão militarizada como caminho para isso.

A contrafissura se manifesta também (por vezes bem-intencionada) em terapeutas que se julgam capazes de salvar o outro (da droga, de si mesmo, da rua, do passado). Quando se apresenta de forma perversa, a

contrafissura flerta com o desejo de extermínio, pune o usuário e ignora (ou finge ignorar) os efeitos persistentes da falta de direitos como moradia, trabalho, saúde e educação.

A área de uso ostensivo de drogas, conhecida como *fluxo*, funciona como um polo magnético que atrai pessoas à deriva. Circulam por ali pessoas refugiadas da violência, expulsas da família, egressas do sistema penal. São exiladas da desigualdade, do machismo, do racismo, da homofobia, pessoas sem documentos, fugidas de guerras e de toda discriminação.

Existe ali uma complexa economia paralela de produtos e serviços, com trocas nem sempre mediadas pelo dinheiro. São comuns os apelidos e raros os documentos de identificação. Um homem em situação de rua nos afirmou que o que vicia é o fluxo, não o crack.

Para Lancetti (2015, p. 63), uma característica fundamental para trabalhar com redução de danos seria a constituição de um “atletismo afetivo”, necessário para acolher pessoas em meio às contradições do trabalho. A dor e a frustração acompanham esse profissional, incapaz de eliminar de todo o sofrimento alheio. É necessário aproximar-se e ao mesmo tempo se diferenciar. É como um pêndulo entre a *simbiose* e a *indiferença*, de cujos extremos precisamos nos afastar.

Programas bem-sucedidos na redução do abuso de substâncias, como o De Braços Abertos, da prefeitura de São Paulo, são políticas intersetoriais que partem do oferecimento de “pacotes de direitos”, com moradia, alimentação, atendimento de saúde, oportunidades de geração de renda e formação profissional. Outra ideia norteadora, resultante dessa e de outras experiências internacionais bem-sucedidas, é a *baixa exigência* em relação ao usuário, ou seja: paciência e continuidade.

Sem abrir mão da empatia, é preciso reconhecer as próprias limitações. Supor uma solução imediata e única seria escolher entre a ingenuidade ou o cinismo. A crackolândia é um sintoma social de causas intrincadas em nossa história. O entendimento dessas causas e a transformação desses efeitos são um processo que não se faz apenas na teoria.

A “inexperiência democrática” brasileira resulta de uma formação colonial escravocrata, com desigualdades persistentes, como aponta Paulo Freire (1967, p. 66). Mesmo nossos “avanços civilizatórios” foram acordos entre elites, sem reparação histórica. A ditadura civil-militar de 1964 acabou

sem a punição de assassinos e torturadores. A abolição da escravidão aconteceu sem a indenização aos ex-escravizados, sem distribuição da terra, sem possibilidade de trabalho.

Uma educação para a democracia envolve, na prática, a assunção de riscos por todas as partes, uma vez que só se realiza na experiência da participação. O educador arrisca perder o controle sobre os processos. O diálogo demanda mais atenção que a repetição de conteúdos. A reflexão conjunta exige tempo e disposição para lidar com a incerteza dos resultados. A experiência democrática não consiste em produzir consensos, pelo contrário, trata-se de reconhecer a legitimidade do conflito, uma vez que, nas palavras de Miguel (2009, p.33):

O conflito é o indício de que há liberdade, de que os interesses de uma parte não subjugaram inteiramente os de outra. O antagonismo político é, assim, uma manifestação de resistência aos padrões de dominação vigentes na sociedade.

Enquanto agente de seu aprendizado, o educando, por sua vez, assume o risco de suas próprias escolhas. Ele se percebe corresponsável pelos acertos e também pelos erros quando se assume como coautor do processo de aprendizado. Uma educação autoritária não forma pensamento crítico, não abre espaço para o erro, nem para o novo. Quando o educador impõe sua solução, priva o educando da responsabilidade sobre o resultado.

Segundo Freire (1989, p. 22), o educador democrático seria aquele que compartilha com os educandos as decisões sobre os processos de aprendizado, sem abrir mão de seu papel de educador. A escuta ativa é um recurso para a identificação e para produzir pontos de conexão entre a experiência de vida de educadores e de educandos.

Nesse quesito, a arte/educação pode servir como instrumento para investigações práticas compartilhadas acerca de nossa história. A natureza participativa das práticas aqui apresentadas pode contribuir para o diálogo e a formulação de novos interesses, o desenvolvimento de outras subjetividades. Trata-se também de recursos pedagógico-táticos para atuações emergenciais.

Para atuar em campo, o profissional precisa de maleabilidade, capacidade de improviso e repertório de práticas. A rua é perigosa e indomesticável. Um educador com formação diversificada desenvolve a

flexibilidade para adaptar as propostas de acordo com os interesses dos educandos.

Outra leitura desse funcionamento pendular que ora nos aproxima, ora nos afasta do outro está na distinção entre tática e estratégia, de que fala Michel de Certeau. A formulação de estratégias implica distanciamento, como olhar num mapa a representação de um perigo (sem vivê-lo) e elaborar um plano para enfrentá-lo ou fugir dele. A tática, por outro lado, é “a arte do fraco” (CERTEAU, 1990, p. 101). Tática é a performance do corpo a corpo da rua, de quem não tem o privilégio de afastar-se do perigo para refletir sobre ele. Tática requer improviso e astúcia. Estratégia é um deslocamento espaço/temporal que permite avaliar o passado e organizar projetos futuros. O educador de rua precisa trabalhar nas duas esferas alternadamente para alcançar o outro sem se desorganizar.

A necessidade de um espaço de supervisão e de conversa entre os trabalhadores é importante para fortalecimento dessa musculatura psíquica e afetiva. Quando imersa na prática de campo, a pessoa está refém do imprevisível. Num ambiente seguro de troca de experiências com seus pares, a pessoa pode avaliar suas escolhas e incorporar novas disposições ao seu repertório de atuação.

A rua é o espaço da alteridade por excelência. É o território do conflito, da multiplicidade, das vozes dissonantes, dos corpos disruptivos, das pessoas excluídas da mídia e da representação política institucional. A existência de espaços públicos permeáveis à diversidade é constitutiva de uma cidade viva e interessante.

O ateliê artístico pode operar como local de convivência criativa, promovendo compartilhamento de saberes, formulação de preferências e acesso a direitos, sobretudo quando articulado com outros equipamentos e instituições, como a Defensoria Pública, Centros de Atendimento Psicossociais, agentes redutores de danos, centros de pesquisa, escolas e organizações da sociedade civil. São esforços coletivos no sentido da sustentabilidade social.

Uma equipe diversa de educadores aumenta a chance de pontos de contato com educandos de origens distintas e tem mais chances de formar multiplicadores desses processos. A representatividade de identidades de gênero, corpos e crenças traz pontos de vista distintos, novas soluções e novos problemas que precisamos abordar em práticas de autogestão.

Agenciar exercícios de criação colaborativa entre pessoas com visões de mundo distintas é uma estratégia de combate à inexperiência democrática que nos assola. A Funarte, por sua história, arquitetura e localização, possui grande potencial para se tornar referência de espaço de formação transdisciplinar aberto ao público. Para estimular a regularidade de participantes são necessários investimentos continuados em infraestrutura e força de trabalho que permitam o planejamento de médio e longo prazo de atividades gratuitas.

As metodologias pedagógicas desenvolvidas coletivamente na ocupação Arte em Fluxo podem contribuir para ampliar repertórios de atuação em territórios de vulnerabilidade social. As vivências coletivas apontam para uma demanda persistente por mais espaços de produção artística, formação profissional e promoção de cidadania e sustentabilidade no centro de São Paulo.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

BAPTISTA, C. A. M.. Arte em fluxo: o ateliê como espaço público de formação para a democracia. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. **Educadores de rua**. Bogotá: Unicef, 1989.

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

LANCETTI, A. **Contrafissura e plasticidade psíquica**. São Paulo: Huicitec, 2015.

MIGUEL, L. F. Consenso e conflito na teoria democrática: para além do agonismo. In: **Lua Nova**, n. 92: pp. 13-43. São Paulo, 2009.



Adriano Machado
Bem vivo
Foto-performance
Aracaju, SE, 2022.
Registro: Luis Ricardo

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL MIDNIGHT (SPIRAL MEMORY FRACTS)

Orunmillá Moura de Santana / Orun Santana¹

RESUMO

O presente artigo busca acessar os caminhos que acionaram a criação do espetáculo “Meia-noite”, de minha concepção, interpretação e direção, a fim de desvelar a estrada para sua construção, as pedras, buracos, obstáculos, espaços e pessoas presentes, consequentes encontros e trocas com os mesmos. Faz-se uso da memória no intuito de trazer à tona processos artísticos- pedagógicos e culturais presentes em minha trajetória pessoal, compreendendo que esse acesso se torna fundamental para revelar a estrutura epistemológica e dramatúrgica em que a construção do espetáculo se ancora. Desse modo, a partir do encontro com as obras de autores como Domingues (2006), Ferraz (2018), Fortin (2006), Martins (2002), Rosa (2013), Rufino (2016), Santana (2021), Simas (2018), entre outros(as), esse artigo busca dialogar com conceitos que colaborem com o entendimento acerca da importância da construção de conhecimento afro- diaspórico para a cena da dança brasileira. Com isso, propondo esmiuçar e problematizar as escolhas e resoluções encontradas no espetáculo, suas importâncias simbólicas e um paralelo com a cultura popular.

*

Ponto de partida

As histórias e memórias do imaginário afro-brasileiro atuam direta e indiretamente na construção de imagens na formação do corpo negro que dança, dialógica com o reconhecimento de identidade enquanto indivíduo e enquanto grupo, entendido na relação das limitações (gerenciadas pelo poder hegemônico) com as tentativas de construção e reconhecimento

¹ Orun Santana é bailarino, capoeirista, professor, pesquisador em dança e cultura afro do Recife. Formado pelo Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, pelos mestres Meia-Noite e Vilma Carijós, o artista é brincador da cultura popular e faz das vivências com as danças e brinquedos o seu lugar de pesquisa corporal e de investigações artística para a cena.

do fazer artístico do artista negro no âmbito cultural brasileiro. Entendendo que o corpo e suas escolhas são marcados não só pela memória quanto por sua trajetória, é possível buscar na história do Brasil locais que foram destinados à população negra e, conseqüentemente, compreender que esses foram e são lugares que fundamentaram e fundamentam algumas escolhas, apontando para uma forma de percepção e de afecção particular, na arte, na dança.

Parto para a escrita dessa temática com interesse em dialogar sobre minha prática artística e pedagógica associadas às de meus mestres e mestras formadores, na busca pelo conhecimento artístico pessoal e de minha ancestralidade, tão importante para elaborar novas formas de pensar/fazer a dança que venho construindo. Neste sentido, metodologicamente, dialogo com Fortin (2006) acerca da autoetnografia, quando a mesma afirma:

A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.” (FORTIN, Sylvie. 2006)

O uso de relatos diretos e memórias resgatadas se faz presente neste artigo, no intuito de desvelar as construções e reelaborações dos processos artísticos pedagógicos e culturais presentes em minha trajetória, compreendendo que esse acesso se torna fundamental para revelar a estrutura epistemológica em que a construção do espetáculo “Meia-noite” se ancora.

O presente texto busca justamente acessar esses caminhos/memórias que acionaram a criação do espetáculo de minha concepção, interpretação e direção, a fim de evidenciar o desenvolvimento, a estrada, as pedras, buracos e obstáculos desse labirinto em espiral, o encontro com as entranhas desse processo e conseqüentes soluções encontradas por mim.

Mem[or(ação)]

Nas décadas de 1970 e 1980, período de redemocratização brasileira pós período militar brasileiro, surgem movimentos precursores no promover

de práticas afirmativas de arte e cultura negra em Pernambuco, com recorte em Recife e Olinda, mais especificamente em algumas de suas comunidades periféricas. Instigados pelo surgimento, espaço de ação e força do MNU, Movimento Negro Unificado, no Brasil e no estado destacam-se o surgimento de grupos que articulavam movimentação política e cultural de formas simultâneas. Foram eles: grupos de capoeira, cias. de dança, conjuntos musicais e afoxés.

Em *“Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos”* o historiador Petrônio Domingues diz:

O nascimento do MNU significou um marco na história do protesto negro do país, porque, entre outros motivos, desenvolveu-se a proposta de unificar a luta de todos os grupos e organizações antirracistas em escala nacional. O objetivo era fortalecer o poder político do movimento negro. Nesta nova fase, a estratégia que prevaleceu no movimento foi a de combinar a luta do negro com a de todos os oprimidos da sociedade. A tônica era contestar a ordem social vigente e, simultaneamente, desferir a denúncia pública do problema do racismo. Pela primeira vez na história, o movimento negro apregoava como uma de suas palavras de ordem a consigna: negro no poder! (DOMINGUES, 2006, p.114 e 115)

Essas palavras de ordem incitam a nós ações ainda mais diretas e nos tiram da antiga “necessidade” de ser servil, aponta para nós, negros em diáspora, encabeçar movimentos para ocupar espaços de ação e poder em diversas áreas, assim como também nas artes. Quando não havia possibilidade de alcançar os espaços já existentes, uma estratégia era a criação de novos espaços de ação e poder, tendo como exemplo Palmares e demais quilombos, referência de sucesso às práticas negras em diáspora.

Gilson Santana, conhecido como Mestre Meia-noite, capoeirista, educador e bailarino com longa trajetória nacional e internacional com o Balé popular do Recife, articulado com as propostas de ação do movimento negro pernambucano, funda, junto a Vilma Carijós, também bailarina e educadora com trajetória também com o Balé Popular do Recife, o Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, estabelecendo sede na comunidade de Chão de estrelas em 1988, realizando atividades como grupo desde 1985.

Desde o surgimento o Daruê Malungo vem construindo uma história forte e consistente como centro formativo de bailarinos, músicos, educadores e artistas aliados às tradições culturais afro-brasileiras, tornando-se referência cultural da cidade e estimulando diversos artistas.

O Daruê Malungo é uma Organização não governamental (ONG) e ponto de cultura reconhecido pelo governo estadual e federal desde 2010. O centro nasceu com o objetivo de apresentar as expressões da cultura afro-pernambucana às crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade social das comunidades de Água Fria, Fundão, Beberibe e, principalmente, Chão de Estrelas, em Campina do Barreto, onde está instalado o Centro. Trata-se de uma comunidade de baixa renda em que a maior parte da população é negra e muitas famílias são sustentadas pelas mulheres.

Em entrevista ao Portal Cultura PE, publicada em 01/09/2017, Vilma Carijós, presidente da instituição, declara:

[...] O trabalho do Centro contribui para o empoderamento da comunidade, ajudando a criar mais oportunidades de educação para crianças, adolescentes e jovens que, por meio da cultura negra, resgatam a autoestima para lutar por uma vida mais digna. (CARIJÓS, 2017)

O Daruê já atendeu mais de 300 famílias, desde sua fundação, e atualmente atende 30 crianças e adolescentes com idades entre 5 e 17 anos, que participam de aulas de dança afro, percussão e artes plásticas. O espaço abarca também o Maracatu infantil Nação Estrelar, o Bloco Afro Daruê Malungo e a Cia. de dança Afro Daruê Malungo. O projeto sobrevive de doações ou de recursos provenientes de projetos.

Sendo eu artista formado pelo Daruê Malungo, pude vivenciar experiências formativas afirmativas e empoderadoras desde tenra infância. Sendo filho de seus fundadores e mantenedores, Vilma Carijós e Gilson Santana (mestre Meia-noite), pude incorporar uma pluralidade de experiências e crescer num espaço de natureza colaborativa que incorpora as tradições e culturas afro-brasileiras em seu cotidiano.

Sobre esses processos de formação vividos, adentro meu próprio universo afetivo, com interesse também em compreender meus processos pessoais influenciados pelo Daruê, relacioná-los e problematizá-los, dialogando com os atravessamentos estruturais e sócio-político-culturais vivenciados dentro e fora de meu quilombo, Chão de Estrelas. "Toda história é sempre sua invenção e toda memória um hiato no vazio". (MARTINS, 2000, p.219).

Quando lembro de mim criança pela primeira vez, uma das primeiras imagens que me vem à mente é da criança negra sem camisa, shorts, descalço e com as canelas cinzentas brincando na rua não asfaltada

em Chão de Estrelas, meus amigos comigo tocando lata, jogando bola, festejando gol, dançando maracatu ou dando saltos de capoeira em qualquer monte de areia ou na barreira perto do mangue, margens do encontro do rio Beberibe com o canal do Arruda. Essa imagem que me atravessa constrói nuances temporais com várias das outras crianças pretas do Brasil, lugares de memórias presentes nos tempos que giram e espiralam em mim, em nós e sobre nós. Lembro-me também da minha avó, conhecida como Dona moça, de nome Iracy, benzedeira de sua região, de mim e minha grande família, um galho de pião-roxo, reza baixa e de uma força tremenda, era uma sábia das medicinas tradicionais e nossa grande cuidadora. A memória é corpo vivo e pulsante nas construções e escolhas dos caminhos e descaminhos do tempo.

A dramaturga, poeta e ensaísta brasileira Leda Maria Martins, sobre tempo espiralar, afirma:

[...] o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados. (MARTINS, 2000, p. 79).

Nesse trecho, Leda Maria Martins traz o conceito de tempo em espiral, me fazendo pensar/lembrar em minhas memórias como corpo presente sendo evocados para criação no processo inicial do espetáculo, como reativar movimentos/memória de meu aprendizado na capoeira e na dança, fez-me tornar real e atual no presente a minha história e dos meus antes de mim.

Chão de Estrelas é uma região/território situada entre os bairros de Peixinhos e Campina do Barreto. No mapa do Recife não consta “Chão de Estrelas”, esse chão é uma grande invenção de quem um dia resolveu habitar um antigo terreno da marinha do Brasil cuidada por Severino José de Santana, o Biu Preto, meu avô. Conta-se a história que toda a região era mato, mangue, e cheia de muitos coqueiros, esses que por sua vez, formavam no chão suas sombras, em forma de estrelas, logo, Chão de Estrelas. O lugar ao longo da década de 50 do século XX foi sendo ocupado pela população preta pobre e necessitada de casa para morar, logo, barracos, palafitas e pequenas casas estreavam ali suas moradas, começando uma constelação familiar que enreda em mim também suas histórias.

Biu Preto, como diz o pseudônimo, era preto retinto, natural de Nazaré da Mata, zona da mata norte pernambucana. Negociante de animais, tinha a sabedoria da medicina veterinária da vivência, sendo sempre requisitado no tratamento de cavalos, vacas, cabras e bois. Mesmo sabendo escrever apenas seu nome, chegava a prestar serviços para a Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), uma matemática invejável, segundo meu pai.

Quando nasci (1990), a comunidade já havia crescido bastante, algumas casas, muitos barracos e palafitas, ainda rural, porém mais habitada. A pobreza e a vida difícil em diferentes aspectos aplicadas para a população negra dessa e de várias outras comunidades pelo Brasil, era e ainda é regra, as construções e organização socioambiental seguem o padrão de precariedade impostos pela estrutura racista e colonial. Faz-se com o que tem, com muita criatividade, aprendida por séculos de memória ancestral escravizada. Contudo, não só de precariedade a memória negra vive, a sobrevivência se mantém viva pelos saberes geracionais, oralidade que ensina como educar para sobrevivência, sabedorias africanas e indígenas, essas presentes em Iracy e Severino, em Meia-noite, em Vilma e em mim.

Segundo Fernando Ferraz (2018), professor na Escola de Dança da UFBA, pesquisador, cofundador do Grupo GIRA (Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares):

Esses fazeres negros precisam ser entendidos em sua complexidade e vislumbrados em suas contradições. As práticas das danças negras conectam com sentidos de ancestralidade, pois são elaboradas a partir de saberes e fazeres da tradição, referenciais constantemente atualizados no tempo presente. Seus diversos usos do corpo refletem modos de vida incorporados coletivamente, filosofias e relações de respeito com os mestres. Os referenciais legados produzidos por artistas pioneiros são constantemente atualizados pela produção inventiva de jovens coreógrafos que instauram e atualizam políticas de resistência ao estabelecer links intergeracionais. Desta forma, a ancestralidade se realiza por práticas educacionais e sensíveis marcadas pela oralidade, fenômeno relacional e ético responsável por compartilhar os saberes e renovar as tradições." (FERRAZ, 2018, p. 3).

Vilma e Meia-noite, como criadores e professores, construíram aulas, espetáculos, coreografias e vivem plena "pedagoginga" (ROSA, Allan da, 2013). A mim e aos meus contemporâneos alunos do Daruê Malungo fica também a responsabilidade para com esse legado e sua atualização,

assim como foi dado aos primeiros. Como fala Ferraz, esses fazeres negros precisam de atualização e renovação, assim como respeito aos mestres e aos saberes em constante relação coletiva de construção, estabelecendo os links intergeracionais. Em seu livro “Pedagoginga, autonomia e mocambagem”, o escritor e angoleiro Allan da Rosa trata da *pedagoginga*, definindo-a assim:

a miragem da Pedagoginga é firmar no fortalecimento de um movimento social educativo que conjugue o que é simbólico e o que é pra encher a barriga, o que é estético e político em uma proposta de formação e de autonomia, que se encoraje a pensar vigas e detalhes de nossas memórias, tradições, desejos. (ROSA, Allan da. 2013. p.15).

O Daruê Malungo é um espaço que surge como proposta de quilombo urbano, seus fazedores ali na periferia, lugar abandonado e à margem da ação do estado, onde já residiam descendentes dos pretos e pretas escravizados, fizeram daquele lugar morada permanente e com garantia de vida. Ali em Chão de Estrelas nasce um movimento socialmente engajado e abraçado na educação popular, que fizeram e fazem acontecer o que Allan da Rosa chama de encher a barriga, pelo Daruê Malungo e outros grupos, de estética, política e acima de tudo em busca de autonomia.

Para começar a adentrar o universo do espetáculo “Meia-noite”, não poderia não iniciar trazendo meus ancestrais e meu território (quem fui e de onde falo). Preciso trazer o Daruê Malungo, Vilma Carijós e Meia-noite. Nesse encontro/caminho vielas são muitas, os caminhos são de pedras e cheios de atravessamentos, encruzadas e topadas, remelexos de imagens-memória no desequilíbrio que ginga e teima em não cair, pensar reverberações das minhas memórias-corpo como realizações criadoras, uma tentativa de tradução da tradição, construção em dança negra contemporânea ancestral, jogo com o tempo.

Sobre o corpo negro em Diáspora, Simas e Rufino declaram:

É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa e ressalta suas potências. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 49)

Simas e Rufino, no livro “Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas” (2018), trazem a importância da presente necessidade de olhar o corpo negro em diáspora de outra maneira, pois penso que é no e pelo corpo que é carregada a vida, a vida é memória biológica de nossos movimentos, gracejos e bailados em entrelaçada dança com outros corpos visíveis e invisíveis que transitam as encruzilhadas das territorialidades.

Na capoeiragem a ginga é movimento fundamental e primordial, segundo a qual sua tridimensionalidade física amplia-se também a outras dimensões relacionais, fazendo morada num conceito ampliado de corporalidade e significação. A partir da ginga é possível criar e negociar com os corpos em relação, espacial, simbólica, ritual e afetiva no jogo da vida. O pensar/agir educação e arte mais próximas às perspectivas ampliadas como a da capoeiragem no lugar da normatização institucionalizada das estruturas sociais, mostra-se urgente enquanto possível solução de sobrevivência de uma humanidade nas relações político-sociais que atravessam a contemporaneidade. Nesse jogo com o tempo, as permanências sobreviventes emergem como forças resilientes do processo colonizador esmagador.

No ensaio “*A capoeira do pensamento*”, Tiganá Santana (2021), filósofo baiano, cantor, primeiro brasileiro a compor em línguas africanas, afirma:

Pensar pode ser transitar em meio a essas poéticas; transitar entre as possibilidades de poéticas (no sentido de fazeduras); transitar entre as poéticas das possibilidades; não chegar nunca por já se ter chegado desde o haver. A capoeira do pensamento é a ocupação do corpo no ar do mundo de forma simultânea à irrupção de um mundo a partir de um corpo – a partir, portanto, da encarnação da mobilidade do que vive: as passagens de fora dão-se dentro, num duplo que opera no fazer existir. Assim, a pergunta de Pastinha e a afirmação de Bimba não são voltadas a respostas – o que seria antifilosofia –, mas jogo de respiração nos pulmões a que se chama de experiência. (SANTANA, 2021, p. 85)

Pensar novas possibilidades de poéticas abre “frestas” (RUFINO, 2016), fissuras, um lugar para ser, questionar o ser e a forma de ser, aceitando também as rasteiras e as bênçãos como possibilidades de jogo, buscando possíveis respostas em comunhão com as dimensões envolvidas, muito mais interessadas nas perguntas que nas respostas, o convite vem a viver a experiência.

Segundo Simas e Rufino (2018):

A encruzilhada nos ensina que não há somente um único caminho; a encruzilhada é campo e possibilidades. É lá o tempo e o espaço onde Exu faz a sua morada e se mantém a postos na guarda da casa de Oxalufã. Na vida, somos desafiados a encruzar as dobras do mundo, ora sendo exusíacos, ora oxalufânicos. Somos herdeiros de um mundo cindido, porém, as nossas invenções emergem das fronteiras, as nossas astúcias, mandingas e desobediências são operadas no cruzar das duas bandas. O Novo Mundo para nós é uma realidade não a partir da cisão de duas bandas, em que uma deve sobrepor-se a outra. O Novo Mundo para nós é inventado cotidianamente na produção da vida enquanto possibilidade: é um mundo inventado como encruzilhada. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 118).

O espetáculo Meia-noite chega para mim num momento cruço de vida, encruzilhada fêmea, em que o caminho bifurca e o ato de escolha instaura transmutação, sendo filho de Oxaguiã me vejo nesse jogo energético direto com Exu e Oxalufã, de mãos dadas sendo ponte entre fronteiras, pego meus patuás e me preparo para o inevitável, abraçar as dores e jogar o corpo no abismo sem saber voar, certo de que durante a queda algo vai acontecer para que eu sinta os pés de volta ao Chão de Estrelas e siga.

Ancestralidade do presente: escrita viva sobre o espetáculo Meia-noite

O público chega, uma recepção, estou lá agachado, em acesso internamente àquela figura do menino de canelas cinzentas, olhar vivo, no pé da calçada, na encruzilhada, meu eu Exu, Orixá dos caminhos. Observo sinais das estradas que cada um, cada uma trouxe até ali para mim, o que vieram fazer? O que vieram ver? Expectativas. Enquanto olho os pés através dos olhos também me conecto ao meu próprio trajeto do dia presente, antes de estar aqui, onde estive e onde estou? Vivo esse estado de relação com quem veio e o que trouxeram, quem trouxeram? Estar presente no tempo momento do permeável perene. Estabelecese o lugar de troca, quem chegou deu o que tinha de dar para Exu, vamos trabalhar. A cabaça na mão inicia a construção da história contada através do pó branco de oxalá reluzente no linóleo preto, uma espiral, caracol, iniciado do centro e indo à extremidade que dissolve ao fim, virando fumaça. Olhar para minha própria história me colocando no fim, porque tudo tem um fim, a fim de ser novamente começo, poeira espacial sonha ser planeta, enquanto os

planetas espiralam, querendo encontro, abraço. Entro na espiral do tempo (MARTINS, 2000), me ocorre entrar num labirinto de memórias-tempo, minhas e dos que me constituem, entrando e entrando fundo, adentrando e encontrando a primeira célula embrionária. O pó que constitui meu caminho, o caminho da minha vida, uma espiral, mas também um vórtice que me atravessa ao longo do espetáculo. Uma espiral que sobe e desce, é assim a capoeira, feita de torções que se espiralam para cima, para baixo ou para os lados, de acordo com a necessidade. O tempo é o que estabelece a criação dessa linha desenhada pelo movimento. Nascimento. Quando foi a primeira ginga? Na capoeiragem há jogo de dentro, assim faço agora, movendo para fora voltado para dentro jogo em minha cabaça ancestral pessoal, no útero de minha mãe, esse que me acolhe, guarda e banha de amor e afeto com água. Me arrisco um mover semente, crescer de dentro para dentro, um mover ser embrionário, honrar o bio e crescer ali o melhor dos que vieram antes de mim, pedir licença e chegar ao mundo um aú cabeça, movendo a moleira saúdo meu Orí.

O jogo com o tempo começa, ou continua, os primeiros anos de vida-jogo são rascunhos de movimento dos grandes saltos do futuro, um futuro do subjuntivo que agita o pó temporal e cria novas atmosferas, borra o presente, cria os abismos necessários para o jogo tornar-se bom de ser jogado. Sendo esse embrião, eu levanto, danço o silêncio, olho para a frente e me mostro quem sou agora, neste momento, nesse presente.

Enquanto danço com o silêncio e me olho no espelho, outro corpo dança, a luz, ela corta e recorta nuances desse corpo, os focos de luz parecem dar um zoom, proporcionadas por *chases* luminescentes, a revelar parte por parte, isoladamente, os centros deslocados que compõem esse corpo. E aí, movendo, pouco a pouco, encontro minha parceira na luz e dançamos juntos. Os rascunhos de movimento voltam, em crescimento, abrindo e indo mundo a fora, expandindo a roda, aprendendo mais a ser sendo, a buscar variações das bases constitutivas dos movimentos iniciais. Novos centros sendo acionados e fazendo parte do jogo. Maturidade.

A ambiência sonora que me acompanha desde o pó constrói até então conteúdo importantíssimo para o mergulho gradual dos elementos fundamentais do espetáculo, mas, a partir deste momento as ranhuras e estalos encontram o ritmo do corpo. O berimbau gravado, improvisado previamente em estúdio, dá o tom dos vácuos, quedas, abismos e posteriores

vórtices corporais, pouco a pouco vou desfazendo as voltas da espiral com os pés do centro para fora, avançando e crescendo a cada camada descamada, volta a volta, parte por parte abrindo a roda enquanto cresce a movimentação, expande do centro corporal para as extremidades, até que com uma sequência de aús em velocidade, o berimbau e eu rasgamos o ar, finalizando esse primeiro quinto do espetáculo nesse súbito estridente, deixando o silêncio encontrar o espaço cênico.

Quebra de cena. Saio de cena e visto a calça branca do meu pai. Vestido e na busca de encarnar, presentificar e escancarar o que tantos dizem da minha semelhança com ele e que tanto me atormentou em parte da infância e início da juventude, caminho em direção aos mestres berimbaus, Gunga, Médio e Viola, respectivamente, tocados e reverberados no corpo, criando uma célula de movimento a cada toque, mantidos em looping um após o outro. O berimbau Gunga é o grande sábio, tocado pelos mestres nas rodas, cabaça grande e som grave (avô). O berimbau médio sustenta o ritmo e conduz o tom que equilibra e media as relações (pai). A viola é espevitada, vira e revira, ataca e salta, sua sonoridade é ágil e agida (filho). Suas sonoridades vão sendo sobrepostas, assim como as células coreográficas experimentadas no corpo. Assim como chegam, vivem um tempo e saem de cena, primeiro sai a Viola, depois o médio e por último o Gunga. Na tradição, o respeito aos tempos de vida mostra-se muitíssimo importante, cada um deles tem sua importância fundamental para o exercício de suas funções na roda. Para mim, estabeleço paralelo também às minhas relações familiares, avô, pai e filho, entendendo a mim nesses momentos, assim como meu pai, avô e filho em seus momentos presente, passado e futuro. Encaro o berimbau como símbolo fálico representante das figuras masculinas no espetáculo, os encaro de frente, pois são meus desafios também nessa vida, a necessidade do encontro de mim enquanto homem com minha ancestralidade masculina e sua cura.

Ao fim da última batida do Gunga, chego aos pés do berimbau de meu pai, agacho e o pego. A luz vai construindo uma rua estreita em que corta meu corpo e ilumina o berimbau à minha frente, início lentamente. Começo tocando o toque de angola (é o primeiro momento no espetáculo em que o ritmo é definitivamente capoeira), sigo somando outras sonoridades que acionam moveres enquanto caminho para frente, caminham junto à luz, que vai alargando a rua enquanto avanço, samba, maracatu e

ciranda. Chegando ao proscênio toco o toque de lúna, toque fúnebre na capoeira, sinto, aos poucos vou acelerando o toque, trazendo ranhuras e improvisando, acionamos o reverb, eco e distorção ao microfone acoplado ao berimbau, trazendo a raiva e a força no toque enquanto agacho, visualizando um Jimmy Hendrix do berimbau envolto na emoção da dor trazida com o toque de lúna e anunciando o que vem depois.

Parada súbita, reverb e eco soam alto. Abaixo o berimbau ao chão, recortado por luz a pino, tiro um lenço branco bordado de vermelho a escrita de "MOA VIVE", levanto acima da cabeça para ser lido, fico, desço lentamente até colocá-lo para cobrir o corpo "morto" do berimbau no chão, observo atônito. Recuo arrastando os pés no chão, resquícius do pó inicial desenharam o apagamento dessa memória antes viva, as luzes da "rua" vão se apagando enquanto recuo. Após recuar quase até o início do caminho mergulho de corpo inteiro num torpor que me toma. Chamo essa próxima cena de perseguição, a ideia principal do momento é continuar gingando, mas as interferências de som e luz me perseguem, passos atrás de mim, pessoas me olham, vultos que me assombram, entro numa paranoia, sou perseguido por entre as matas, dentro de supermercados, até que reajo, solto rabo-de-arraia, meia-lua, saio na esquiva, me sinto, sinto-me bêbado, de alguma maneira tudo à minha volta me joga num beco sem saída, até que sou encontrado e enquadrado. Levanto os braços acima da cabeça, mãos abertas, olhos arregalados, medo, luz vermelha, a polícia me achou, me apontou e me atirou, oitenta tiros, levo, ainda vivo, olho raivoso, tiro final, caio morto no chão. Mais um jovem negro morto pela polícia, assim como tantos amigos de infância.

Deixo essas dores aqui suspensas a planar no ar, girar sobre e dentro da espiral, sobre a morte, assassinato e como constante e diariamente esse processo vem se tornando natural para jovens e velhos pretos. A representação da violência, mesmo que de forma sutil, ainda me incomoda, porém ainda se mostrou necessária, ainda é inevitável, ainda estamos em fuga.

Metade de Meia-noite, o meio do espetáculo, até aqui fomos à morte daqui para frente seremos renascimento, presente.

O que vem depois da morte?

Não será de respostas que o que segue se encarregará, mas sim de perguntas, pois das perguntas vem o encanto, e para haver encanto

é preciso mistério. Decerto é preciso renascer, do lodo, da lama, do fundo da caverna que a sonoplastia composta por Vitor Maia² cria para esse ambiente. Algo se move, como se tivesse acabado de nascer, o primeiro movimento de um filhote de cavalo assim que tomba ao chão após sair do útero materno, memória que trago da cocheira de Bui preto, viscosidade do suor das cenas anteriores misturada ao pó espalhado pelo chão, vida e morte entrelaçadas.

O pequeno animal move-se a fim de criar estrutura que o sustente, não há mais som, somente silêncio e respiração, o visco o derruba, a gravidade é eficaz, o pó (morte) aos poucos ajuda a sustentar, as patas vão encontrando os caminhos de apoio. O animal espalha o pó com a “venta”, cada pé que se sustenta ganha força, o torço expande e logo o ser que renasce está armado, em quatro apoios, bufando como se ainda sentisse raiva. À sua frente uma cerca (o objeto que está à sua frente estendido são dois badalos ligados por um arame flexível de cor vermelha), à sua volta um retângulo de luz que delimita sua morada. O animal emite sons guturais, grunhe, bufa e se agita dentro de seu curral, mal nasceu e já está cercado. Não sei se é boi ou cavalo este animal, mas gosto de pensar que se ele surge diante da morte, ou após a morte, ele chega com a energia de Oyá, cujo um dos animais de poder é o búfalo. Oyá, assim como Omolu no candomblé, é responsável por conduzir os egúns (almas dos mortos) para o Órun (mundo espiritual), o que colabora para a construção dramática do elo morte e vida, vida e morte. Então, esse búfalo acuado em seu curral, agitado, cheio de muita força e gana investe em romper a cerca, avançar, em busca de uma fresta (RUFINO, 2016), de um espaço para passar, se estreitando e diminuindo sua magnitude para conseguir uma fuga. Com extrema dificuldade e muita força consegue atravessar a cabeça para fora e levantar com o pescoço. Porém, a cerca de sangue (aramé vermelho) quando elevada mostra-se uma armadilha, quando tenta se erguer a cerca traz consigo os badalos, que batem um no outro e rompem com o silêncio e atropelam os urros do búfalo que perde o ar para passar, revelando o cabresto e o símbolo de boi domesticado. O badalo na cultura do boi serve para ajudar os pastores/criadores a localizar seu gado, quer dizer que tem dono.

Mesmo encabrestada, a figura avança e rompe o cercado de luz,

² Vitor Maia é graduado em produção fonográfica, responsável pela trilha sonora do espetáculo Meia noite e amigo de infância de Orun.

invadindo o terreiro, executa grandes movimentos, trupés e giros, com os badalos perigosamente rodando a sua volta, batendo em seu corpo, machucando-o, avançando cada vez mais em direção à plateia. Em sua corporalidade, é presente com movimentações nos níveis médio e baixo, sempre na intenção de avançar e romper. Subitamente, o corpo se esguia, se aproximam as pernas e as mãos juntam-se, puxando os badalos pelo arame, trupés leves, peitoral suspenso, olhar firme. Ele, o vaqueiro que chega traz corpo e voz humana para domar a fera, onomatopéias musicais inspiradas nas sonoridades do boi que estabelecem a comunicação entre as figuras que ali começam um duelo num mesmo corpo, ora vem o boi, ora vem o vaqueiro. O boi busca liberdade, emoção e fúria, enquanto o vaqueiro exercita o papel do controle, da razão, laça e rodopia os badalos em volta de si a fim de gastar a energia do animal próximo à platéia, que vê a um palmo de seu nariz o risco dos badalos de ferro lhe alcançar a face.

Em algumas apresentações pude ver pessoas desviando, se escondendo do risco. Ao fim da cena o vaqueiro “vence” e segura as rédeas depois de duro duelo, silenciando a força horizontal e mais próxima do chão, elevando-se como se estivesse sobre o animal, amarrando o arame vermelho- sangue às mãos. Com um dos dedos de uma das mãos levantado, impõe silêncio ao bicho, “pxiiuu”. Leva os badalos ao proscênio e os deixa no chão, ainda com ar de superior e dedo em riste pedindo silêncio, recua e vai redirecionando lentamente o dedo para algumas pessoas (negras) da plateia. Ainda recuando, mas sem perder o olhar de seus alvos (na plateia) o dedo do silêncio vai transformando-se em arma (polegar para cima e indicador para frente), alcançando outros alvos enquanto recua e vira de costas.

Nova cena, de costas, fundo do palco, centralizado, ajoelho em frente à carcaça de um crânio de boi preparado previamente. Visto o primeiro manto de fios brancos que compõem a próxima figura, em seguida a máscara-carcaça, por fim, um terceiro elemento composto de fios elásticos longos ligando um grupo de 10 caxixis a outros 10 caxixis de uma ponta a outra. Penduro-os no pescoço, eles pendem e se encontram, como antes os badalos faziam. A figura se levanta, gira para frente, caminha lenta e sinuosamente para frente, a iluminação ajuda a força que esse caminhar projeta, uma mistura de boi e aqueiro, meio gente meio bicho, uma quimera nordestina que evoca ancestrais para uma nova forma de vida.

A quimera chega ao proscênio e retira a máscara lentamente, deixando-a no chão como em um altar (foco de luz no crânio).

Renascido quimera, esse novo homem retorna, sorrindo um sorriso largo demais, engraçado e assustador. Inicia os primeiros trupés, joelhos fletidos, uma grande brincadeira se inicia, dançando por todo o palco/terreiro, sorrindo, brincando consigo e com o público, batendo forte os pés no chão, chacoalhando os caxixis e os girando com uso dos fios elásticos que lembram o movimento dos badalos no arame vermelho, criando música com o corpo e uma grande algazarra por cima do antigo silêncio que imperava. Essa figura que agora brinca e joga, executa por vezes danças conhecidas, frevo, samba, vogue, capoeira, brega-funk, cavalo marinho, maracatu, sempre gargalhando e sorrindo. Um pulo sobre a plateia quebra a quarta parede do palco italiano, sobe nas cadeiras, provoca e mexe os quadris, volta ao palco e sai brincando de volta ao fundo do palco. Dispo-me da figura e agradeço.

Black-out, foco na grande cabaça.

Sento-me no ar frente à cabaça, eu tremo, nervoso, a agonia e os pensamentos me consomem e querem me levar à loucura, ser preto no Brasil às vezes é isso. Mergulho a cabeça na cabaça (mãe) com água, fico de ponta-cabeça, bananeira sobre a cabaça, as pernas dançam no ar, flutuam numa nova densidade, como se brincasse de mergulhar para o fundo do rio, botar as mãos no chão e as pernas para fora d'água, memória de infância. Tombo de costas à frente, numa ponte, coluna envergada como bambu e em seguida pouso de joelhos no chão, com o tronco expandido olho a luz. O tilintar da trilha sonora evoca a presença de Oshun, que banhou minha cabeça e me lembrou do útero da minha mãe. Danço de joelhos para Oshun, para minha mãe Vilma, filha de Oshun. Só o encontro com a mãe, com o feminino que me habita consegue tranquilizar as tensões, da vida e das minhas relações com o masculino, esse tem sido o caminho. Dançar para Oshun me leva a reerguer-me e me compreender belo, lindo, poder me olhar no espelho de mim, ver no espelho de meu corpo molhado e deixar escorrer o que precisa escorrer e fluir. Aprender a brilhar e refletir.

Mas, como a espiral, a dor volta, ela sempre volta e te pega de surpresa. A tensão volta à sonoridade e caminho novamente no corredor de luzes em direção ao berimbau (pai), vou rápido e com a intenção de pisar, quebrar, mas paro, suspenso no ar. Não há como negar e quebrar tudo o que meu pai

é para mim, apesar de querer, apesar de pulsar raiva dele e de mim mesmo pela construção de homem que somos, que sou. Soa o berimbau de Naná Vasconcelos³, música de título “dado” do disco chamado saudades, solo de berimbau de Naná que vai embalar esse jogo/luta entre mim e meu pai em mim. Ao longo dos próximos três minutos e trinta e seis segundos jogamos, eu o desafio como nunca o tinha conseguido desafiar antes. Assim como nas rodas de capoeira da vida, vamos descobrindo as motivações do jogo enquanto jogamos, neste é descoberto que não precisamos ser inimigos, ou estar em locais de hierarquia distintos, podemos nos colocar lado a lado, velho e novo, em pé de igualdade, podemos ser amigos e caminhar juntos. Na cena, levanto o berimbau, o ergo e o carrego sobre os ombros, sentindo o peso no corpo da responsabilidade com o passado (futuro) que carrego, mas, descubro também no jogo que nos manter em movimento é também caminho para conseguir encontrar lugar para acomodar em mim as angústias. Tudo torna-se mais leve se a gente pode compartilhar e carregar juntos, como malungos (companheiros). Finalizo a cena no meio, entre a cabaça e o berimbau, de um lado pai, do outro lado a mãe, feminino e masculino, somos um e somos três, tríade.

Encaminhando para encerrar, esse novo momento me aciona a memória para presentificá-la, na trilha trazemos partes sonoras do solo de capoeira de meu pai no espetáculo “Nordeste: a dança do Brasil”, do Balé Popular do Recife⁴, de 1976, entrelaçadas com berimbaus e tambores tocados por mim em estúdio, passado e futuro. Assim como na trilha, misturo movimentações reperformadas do solo de meu pai com torções e espirais corporais que, para mim, acionam o infinito no e pelo movimento, torcer o passado.

O que segue da experimentação desemboca no uso do último objeto de cena, uma luminária envolta por cordas pendurada ao teto, com um pedaço sobrando para baixo com um laço que lembra a forca. Pego essa corda e giro a luminária, assim como giro o corpo, a luz é acesa, pisca e pulsa como um coração que bate enquanto todas as outras luzes vão se apagando. Trilha e pulsação luminosa giram e descendem, em volta do palco cheio de pó, água e resquícios de tudo que aconteceu, continuo

3 Naná Vasconcelos (1944-2016) foi músico, compositor, arranjador, produtor musical recifense, eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana de jazz DownBeat.

4 Fundado em 1977, o Balé Popular do Recife é um dos primeiros grupos profissionais de dança do Recife. O grupo foi idealizado por Ariano Suassuna, dirigido e coordenado por André Madureira, o grupo realizou pesquisa sobre danças brasileiras tradicionais e desenvolveu o método Brasilica a partir dessa pesquisa.

girando o corpo em volta de mim até que paro e olho para a agora pequena luz que pulsa num giro pequeno. Juntos, luz, som e corpo vão parando e se olhando. *Black-out!*

Voz em off de Mestre Meia-noite:

O lamento dos negros persiste, faz soar os atabaques vira até os orixás

O lamento dos negros é profundamente triste mas é a sua arma e seu modo de manter-se vivo

trazemos no corpo o mel do suor trazemos nos olhos a dança da vida trazemos na luta a morte vencida no peito marcado trazemos o amor

eu nasci na senzala na senzala me criei me criei
cortando cana cultivando algodão
mas a vida que eu levava era muito desprezada inventei
a capoeira por que a hora era chegada lê viva meu
Deus camará
lê viva meu mestre camará lê viva a vida

(berimbau toca em *fade out*)

(adaptação da música "Ofertório" de Milton Nascimento)

Agradecimento: Entro abotoando camisa branca de manga comprida, canto:

Dou boa noite, pra quem é de boa noite Eu dou bom dia,
pra quem é de bom dia A bênção, meu pai a bênção
Maculelê é o rei da valentia.

(música de maculelê. Domínio público)

Emendo com o hino do Daruê Malungo:

E surgiu, Daruê Malungo
Contra todas as formas de opressão do mundo

E surgiu, Daruê Malungo
Contra todas as formas de opressão do mundo

E o verbo amar, se fez som nesta canção amor...
E o verbo amar, se fez som nesta canção amor
Proclamando que amar é viver
Contra todas as formas de dor...

E que a morte em nosso mundo não existe não...
Nossa vida é nossa luta eterna contra todas as formas
de opressão!

E que a morte em nosso mundo faz parte da vida
reluzente... Daruê Malungo, movimento energético e
consciente!

E morrer é É não lutar! E lutar é
É viver para sempre! E morrer é
É não lutar! E lutar é
É viver para sempre!

Ê Malungo Angola Janga ê ê ê á
Ê Malungo Angola Janga Ê ê
Ê Malungo Angola Janga ê ê ê á
Ê Malungo Angola Janga
Ê êêê...

(Parte do Hino do Daruê Malungo. Composição de Joab Jó
Malungo Jundiá)

Black-out final.

Considerações finais?

Considerar e reconsiderar os fins é um possível início para uma longa conversa. Os meios são diversos e o fim nem sempre é o começo de algo, mas acredito que está tudo interligado. Parece nada com nada, mas o danado é que verbo não dá conta das considerações sentidas e

experimentadas no corpo. Começo por trazer a fala de quem precisa falar, Mestre Meia-noite diz em entrevista:

[...] é difícil... como eu falei, são gerações... e gera não só desafios, mas conflitos... de ideias, que elas podem ser benéficas e de ideias que podem não ser úteis para determinadas situações. Enquanto filho eu buscava esse entendimento. Por exemplo, meu pai não sabia nem ler nem escrever, então eu procurava ir por aí... não era fácil lidar com uma criatura que está certa o tempo todo, de uma matemática invejável e que quando ia escrever não conseguia. A partir daí nós estabelecemos uma ligação, não só de pai e filho, mas de amigos que podíamos um ajudar o outro. Então, quando tive a ideia, vou implantar aqui o que eu quero, vou morar aqui..., mas vá morar no exterior, lá por onde tu andou... não, eu quero morar aqui. Aí foi quando ele arranhou um lugarzinho, então ó, faça sua casa aí e se vire, dentro da própria vaquejada... Então, veja só, o próprio tempo foi moldando, sem ninguém perder a personalidade ou o caráter, tanto de um lado quanto do outro... E tudo isso fez com que nós tivéssemos uma abertura maior e um entendimento entre nós bastante forte, tão forte que mesmo com as pessoas, a sociedade, falando algo de encontro... Olha praí, olha só o que o filho de Biu Preto tá fazendo, se Biu Preto souber ele tá lascado... mas a gente já tinha a ligação, então não era novidade pra ele... Olha, teu filho tava dançando ali não sei que lá... é mesmo? Ele não tava dançando montado na burra-mula, não?... Então, acontecia essa comparação e acho que é isso mesmo. Quando eu dançava... e sinto isso até hoje... eu pensava estar montado em uma mula que deve ser domada ou treinada. Num cavalo, que precisa ser erguido, precisa ser eficaz em suas passadas, sabe, ser digno de sua... (gesto de elevar o peito) (MEIA-NOITE, 2021).

Através de mim vejo meu filho, através de meu pai vejo a mim, através de meu avô vejo meu pai. A transgeracionalidade no espetáculo Meia-noite se mostra cerne de diversos discursos dramatúrgicos elaborados em sua criação. Falas como essa de uma entrevista despretensiosa acabam por revelar ainda mais a profundidade do acesso do sensível. As cenas que emergem em 2017, no processo de montagem, ainda não tinham a informação dita, a criação que parte da memória do sensível consegue carregar história, prova viva da memória que o corpo carrega.

O espetáculo Meia-noite é mergulho e acesso à memória viva em movimento. Sempre que apresentado constrói, destrói e reconstrói esse labirinto em espiral, reencontro com o Minotauro, respiração e fluidez. Meia-noite é uma obra que coleciona referências simbólicas e apresenta a capoeira como griô condutor de histórias, contos diferentes que acontecem no mesmo tempo e espaço, coabitam gerações e presentifica o corpo negro. Revela e intenciona uma decupagem do corpo do brincador nordestino das culturas e danças populares. O brincador nada mais é que o boi e o vaqueiro ocupando o mesmo corpo-espço, infringe as leis newtonianas

da física. Tanto no frevo, quanto no cavalo-marinho, no samba ou no brega-funk o corpo tem a força e a sagacidade de um boi bravo, causa espanto e medo, incita transgressão em suas ações, ao mesmo tempo em que, como o boiadeiro puxa as rédeas e canta onomatopeias musicais, aboia, media e guia o bicho para que caiba nos moldes da sociedade e consiga seguir vivo na estrada da vida. O encontro com esse corpo só é possível pelas relações de troca e negociações que a vida em coletivo propõe.

O Daruê Malungo, para mim, foi o grande terreno gerador, o tempo meus voos foram quem maturaram aprendizados e conhecimentos, que nunca cessam. Em entrevista à TV Viva, em 1989, o Mestre Meia-noite fala:

[...] É a coletividade de se estar junto e trabalhar em prol de um crescimento, de ordem e progresso mesmo como tem na bandeira né, mas que muitas vezes não é vista, por ser pequenininha. Mas a gente se vê nessas coisas pequenas, por exemplo, a gente tá começando uma plantação, estamos passando a história através da alfabetização de que o homem planta e colhe pra poder se alimentar, essa coisa toda, e que não é necessário matar, não é necessário ficar estrangulando, usando armas, a gente está sempre conscientizando, passando o conhecimento através da realidade da comunidade que eles vivem (MEIA-NOITE, 1989).

O Daruê Malungo resiste, existe e tem corpo, vive em mim, em cada um que passou por lá e pelos que ainda passarão. Como fala o mestre, as coisas importantes às vezes parecem pequenas, mas precisamos nos ver na nossa pequenez e perceber que o básico é fundamental, aprendermos que plantar e colher é o grande princípio do alimento e que a paz ainda é arma eficaz contra a violência e a morte, isso aprendemos juntos, olhando para quem está à nossa volta. Viva o Daruê Malungo, viva Vilma Carijós e viva Mestre Meia-noite.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

SANTANA, Orun. Meia-noite: fractos de memória em espiral midnight (*spirial memory fractis*). **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

CARIJÓS, Vilma. Daruê Malungo promove semana afro em Chão de Estrelas. Portal Cultura PE. Recife, 2017. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/funcultura/darue-malungo-promove-semana-afro-em-chao-de-estrelas/>>

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro:** alguns apontamentos históricos. *In:* Revista Tempo. 2006. p. 100 - 122.

FERRAZ, F. M. C.; SENA, M.; AMOROSO, D.; GONCALVES, T. **Danças Negras:** historiografia e memória de futuro. 2018. (Programa de rádio ou TV/Mesa redonda).

FORTIN, Sylvie. 2006. **Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique.** *In:* La recherche en création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique, sous la dir. de Gosselin, P. et E. Le Coguiec, p. 97 - 109, Québec: Presses de l'Université du Québec

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar.** *In:* Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais / Graciela Raveti e Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte - MG, 2002. ISBN: 85*87470-31-0

MEIA-NOITE. Entrevista do mestre Meia-noite concedida para o vídeo desmontagem do espetáculo Meia-noite. *In:* **Plataforma Cena**, Canal Sesc Brasil no youtube. Recife, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UDFTGDBwo5o&feature=youtu.be>>

MEIA-NOITE. Entrevista do mestre Meia-noite concedida para a TV Viva em vídeo documental Daruê Malungo. Recife, 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nclTaav9MNA&t=12s>>

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade:** o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. Revista Antropolítica, Niterói, n. 40, p. 54-80, 1. sem. 2016.

SANTANA, Tiganá. **Ensaio “a capoeira do pensamento”**. 2021.[JF1] IN: livro digital Cajubi: ruptura e reencanto. 1 edição, São Paulo, março de 2021.

SIMAS, Luiz Antônio.; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. 124p.



Helôisa Marques
Extrapola e dança
Bordado s/ papel
Recife, 2021

METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA ENTRE DESIGN E ARTESANATO

Zulmira Alves Correia¹

RESUMO

Busca-se descrever, brevemente, as metodologias de Adélia Borges, Lia Krucken, bem como *Design Dialógico* de Márcia Ganem, que englobam ações dos designers para revitalização do artesanato e valorização dos produtos locais, além da aplicação destas no contexto de moda *slow fashion*.

*

Introdução

De maneira geral, desde o surgimento do Design, o intuito era gerar soluções, em primeiro caso, em relação às aparências e funcionalidade dos objetos, para a produção em grande escala, até traçar novas direções e oportunidades para a inovação sob diversas perspectivas e ângulos. Desafiar os padrões de pensamento e comportamento faz com que os designers produzam soluções que geram novos significados, de modo que a experiência seja parte integral do conhecimento dos objetos e, mais ainda, da compreensão dos usuários.

Nos países centrais, hoje fortemente industrializados, o processo de implantação do Design foi natural, surgindo como consequência da tradição artesanal. Por outro lado, a instituição do Design no Brasil é forçada. O Brasil viveu o estabelecimento do seu Design sempre com uma expectativa de transferência de modelos e soluções provenientes do exterior, se desenvolvendo não como uma consequência direta e espontânea das suas tradições artesanais e das suas manifestações culturais. "Optando de maneira generalizada pelo modelo racionalista, o design brasileiro inibiu

¹ Artista interdisciplinar, designer, pesquisadora e escritora. Graduada em Design Gráfico pela Escola de Belas Artes, UFBA (Universidade Federal da Bahia); Mestranda na linha de Design e Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da UFBA/EBA, com direcionamento para livro de artista, publicações independentes e escrita expandida. E-mail: zulmiracorreia05@gmail.com

as referências locais em sua constituição, que deveriam, de outro modo, fundamentar a criação de uma linguagem própria.” (MORAES, 2006, p. 64) Assim, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, sofre influência da Escola Superior de Design de Ulm e também da Bauhaus, a experiência que contribuiu para uma atitude antagonista do ensino do Design ao artesanato, aproximando o Design de uma objetividade técnica, pautado numa linguagem funcionalista, sob forte influência do racionalismo europeu.

Design e co-criação

Lina Bo Bardi foi um dos nomes que se insurgiu contra os padrões da Escola de Ulm, por causa da sua valorização do fazer popular e sua integração com processos industriais, desde a década de 50. Lina fala que não existe um artesanato no Brasil, mas sim um pré-artesanato. Além disso, ela foi pioneira na investigação das tradições artesanais no Brasil, um mapeamento regional, especialmente no Nordeste.

Em meados da década de 1980, começou timidamente um movimento dos designers em direção ao interior do país na busca de revitalização do artesanato, que se daria por meio da soma da preservação de técnicas produtivas que haviam sido passadas através de gerações e da incorporação de novos elementos, formais e/ou técnicos, aos objetos. (BORGES, 2011, p. 45)

Sendo assim, conceitualmente, o artesanato é uma atividade produtiva de objetos e artefatos através da transformação da matéria-prima, por meio do qual se pode compreender determinado povo, a cultura e identidade. Nesse contexto, na relação entre o fazer manual e design, é possível pensar o designer como agente ativador das inovações colaborativas, que promovem soluções sustentáveis. “(...) uma das principais capacidades do design é o desenvolvimento da escuta e observação” (GANEM, 2016, p.29). Para a autora, isso leva diretamente aos três atributos do Design, na percepção de multidadeias: catalisador, modelador e orquestrador. A escuta e observação geram informações que se transformam em ideias e propostas de inovações, sendo então “catalisador” por estimular mudanças ou acelerar processos. Justamente por isso é “modelador” de ideias: dar forma, modelar as partes, entender conceitos.

Segundo Ganem (2016), existe um tabu no relacionamento entre tradições e inovações, uma vez que se constituiu a ideia de que inovar é sinônimo de tecnologia, distante do alcance dos grupos artesanais. Mas, ao contrário, inovar está relacionado ao processo de conceber uma nova ideia e colocá-la em uso da maneira mais ampla possível. A inovação se faz presente desde a comunicação dos produtos e serviços, até a aplicação de processos criativos e produtos.

“A inovação é um valioso instrumental para ampliação de possibilidades de novas formas, funções e usos, em busca de renovação dos saberes e fazeres tradicionais, sendo capaz de ancorar produtos vivos no espaço contemporâneo, que falam sobre suas histórias e cultura.” (GANEM, 2016, p.47).

Nesse contexto, a autora explica através do “Design Dialógico” a importância de lançar luz sobre os grupos tradicionais, reconhecer seus valores, identidade, história, capacidade inovadora e comunicar esses conteúdos, nos diversos meios possíveis, para que, a partir de uma nova percepção e valorização das tradições artesanais, se estabeleça estratégias de manutenção desses valores.

Ganem (2016) discute que a metodologia do “Design Dialógico” envolve seis passos, como: o reconhecimento das identidades, a sua renovação, materialização, fruição de resultados, comercialização destes e apreciação do processo dialógico. O primeiro passo diz respeito ao início do processo do diálogo; enquanto o segundo passo se refere ao aprofundamento do diálogo através da renovação de identidades e importância da inovação, para posterior materialização de artefatos. Já no quarto passo, através da ampliação do diálogo, trata-se da fruição das materialidades, para as estratégias de comercialização e apreciação dos resultados. O produto industrial é movido pela publicidade, pelo consumo e globalização, enquanto o artesão, mesmo com influência desses processos, continua ligado ao desenvolvimento e cultura local, uma produção que remete ao passado, à oralidade e à memória. “No Design dialógico não existe uma relação de sujeito e objeto, mas de sujeitos em processos de troca de saberes” (GANEM, 2016, p.15).

Portanto, o Design Dialógico é uma ação projetual estratégica que tem por finalidade inserir a cultura da criatividade e inovação, na medida em que busca o reconhecimento de identidades, baseada na geração

de produtos, processos, serviços e conexões, que buscam como resultado contribuir para o desenvolvimento sustentável de territórios.

Essa cultura inovadora, disseminada, germinativa, autônoma, colaborativa, transforma-se num mecanismo de dinamização de cenários e geração de novos modelos de negócios sustentáveis para designers, para artesãos, para localidades e para a sociedade como um todo. (GANEM, 2016, p. 134)

Adélia Borges (2011) também enumera ações dos designers para revitalização do artesanato, como: melhoria das condições técnicas dos produtos, embalagens, transporte e afins; potencialidade dos materiais locais; identidade e diversidade, construção de marcas; artesãos com fornecedores e ações combinadas, ou seja, uma adequação do produto tendo em vista as possibilidades do mercado. A autora ainda cita ações de redução de matéria-prima, otimização de processos, intermediação entre consumidor e mercado, contribuição na gestão de comunicação e estratégia das ações, entre outros. “A gestação de objetos com clara identidade dos lugares em que são feitos passa não apenas pela manutenção e desenvolvimento das técnicas e materiais locais, mas também por sua linguagem” (BORGES, 2011, p. 97). A autora reflete sobre os parâmetros éticos no encontro entre designer e artesão, através do compartilhamento e desenvolvimento de metodologias que levem ao diálogo real, dentro de uma ideia de troca e aprendizagem mútua.

Já para Krucken (2009), a contribuição dos designers para a valorização dos produtos locais é feita a partir da promoção da qualidade dos produtos, dos processos de fabricação e serviços; apoio a comunicação, aproximando consumidores e produtores; e apoiar o desenvolvimento de arranjos produtivos e cadeias de valor sustentável, como uma forma de criar condições em benefício real e durável das comunidades. Assim, se faz necessário promover soluções inovadoras e sustentáveis, que aproximem produtores e consumidores, dando transparência e fortalecendo os valores que perpassam a produção e o consumo. “A qualidade de um produto tem que ser considerada de forma ampla, envolvendo o território, os recursos utilizados e a comunidade que a produziu” (KRUCKEN, 2009, p.30). Assim, segundo a autora, o produto pode ser visto como uma construção coletiva que conecta produtores e consumidores. Hoje, muitos consumidores buscam “a história por trás dos produtos”, a fim de identificar suas origens, seus territórios e sua alma. Para o consumidor, o valor do produto associa-

se diretamente à qualidade percebida, através dos valores funcionais, emocionais, ambientais, simbólicos, sociais e econômicos. Assim, são listados os principais elementos que apoiam a percepção de qualidade de um produto: a) indicações geográficas; b) qualidade técnica; c) qualidade socioambiental.

A cadeia de valor se organiza em torno do produto, conectando atividades necessárias para conceber e distribuir um produto ou serviço até o consumidor final, envolvendo etapas de produção, distribuição e descarte. Importante para garantir a qualidade e quantidade do produto final, ela é formada por vários atores que integram uma rede, e o consumidor recebe o produto final proveniente dessa rede. Para Krucken (2009), as principais ações para promover o desenvolvimento de redes são: a) consolidar e manter a qualidade e a autenticidade dos produtos locais; b) fortalecer a capacidade gerencial dos produtores, colaboração e redes; c) aproximar produtores dos consumidores; d) dispor de infraestrutura para distribuição e comercialização de produtos; e) reconhecer marcadores da identidade local.

Uma das responsabilidades do designer é promover novos critérios de bem-estar, baseados na qualidade e não na quantidade. “O designer, portanto, assume o papel de facilitador, ou agente ativador, de inovações colaborativas, promovendo interações com a sociedade” (KRUCKEN, 2009, p.48). Nesse sentido, as ações para valorizar os produtos locais podem: reconhecer as qualidades dos produtos e territórios; ativar as competências do território; comunicar produtos e territórios; proteger a identidade local e o patrimônio material e imaterial; apoiar a produção local; desenvolver novos produtos e serviços que respeitem a vocação e valorizem o território; e consolidar redes no território. Essas ações criam elementos que permitem ao consumidor apreciar valores relacionados ao produto, a origem da matéria-prima, processos de fabricação e distribuição, história do produto e da comunidade.

Moda, linguagem e novos caminhos de pensamento

Recentemente surgiram os movimentos *slow*, como *slow fashion* e *slow design*, que buscam mudanças no estilo de vida e nos modelos produtivos, visando a sustentabilidade e qualidade de vida, através do

respeito à biodiversidade e da diminuição da utilização dos recursos ambientais. O movimento *slow* é importante para gestão de recursos, da relação do homem com o meio em que ele vive, das limitações humanas e da sustentabilidade do planeta.

Nesse sentido, o consumidor contemporâneo tem acesso a mais informações, possui senso crítico, pensa em seus padrões de consumo e estilo de vida que demandam a produção. Portanto, é esse questionamento sobre o consumo que faz com que metodologias colaborativas de Design possam ser entendidas no contexto do movimento *slow fashion*, de incentivo aos pequenos produtores, buscando sustentar as tradições culturais, ainda ligado às questões de propósito, do “por que fazer?”, além do “como” e do “quem” faz.

Essa abordagem lenta intervém como um processo revolucionário no mundo contemporâneo, que incentiva levar mais tempo para garantir mais qualidade, criatividade, ética, e para dar valor ao produto e contemplar a conexão com o meio ambiente. Esse “lento” não é necessariamente pensado como falta de velocidade, mas como uma visão de mundo diferente. (CARVALHAL, 2016, p. 51)

Ainda que timidamente, o modelo de oferta e procura está passando para um modelo de produção sob demanda, mais sustentável, que economiza tempo, dinheiro e matéria-prima, e é a favor da real individualização. “A produção sob demanda alinhada com o *slow fashion* talvez seja uma das alternativas mais revolucionárias, a favor do futuro da moda e do planeta.” (CARVALHAL, 2016, p. 357) Além disso, o artesanato tem se mostrado um importante aliado do meio-ambiente, uma vez que vários artesanatos são desenvolvidos com base no reaproveitamento de materiais. Portanto, incentivar pequenos produtores, histórias, memória cultural e local, troca de conhecimentos, pode ser ação chave para criação e produção consciente.

O autor Dougherty (2011) utiliza o exemplo do abacate para explicar que Design é material, mensagem e mudança. Para ele, o interior do abacate representa o desafio central em torno do qual giram todas as mensagens e materiais do design: a efetivação da mudança. “A verdadeira excelência vai além da estética do artefato criado e engloba sua fabricação e a mensagem que ele passa e seu impacto na sociedade”. (DOUGHERTY, 2011, p. 157). Por isso, é importante conhecer o ciclo de vida útil do produto, sua

durabilidade e não mais pensá-lo de maneira linear, através do fluxo de produção, venda e descarte, mas de modo cíclico, para prover estratégias de reuso e pós-uso.

Visto isso, no contexto das metodologias citadas, as ações podem ser alinhadas de acordo com as necessidades de cada modelo de negócio em moda, especialmente, sob o viés das demandas atuais de produção, distribuição e consumo.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

CORREIA, Z. A. Metodologias de criação colaborativa entre design e artesanato. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. SP: Terceiro nome, 2011.

CARVALHAL, André. **Moda com propósito**: manifesto pela grande virada. 1. ed. São Paulo: Paralela, 2016.

DOUGHERTY, Brian. **Design gráfico sustentável**. 1. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

GANEM, Márcia. **Design dialógico**: gestão criativa, inovação e tradição. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MORAES, Dijon de. **Entre mimese e mestiçagem**: uma análise do design brasileiro. 1. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.



Zulmira Correia
Placenta (série)
Fotoperformance
Crato, CE, 2021

SOBRE A COORDENAÇÃO EDITORIAL E EDITORIA DE ARTE

José Márcio Barros

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor e pesquisador do PPG Artes/UEMG e do Pós-Cultura/UFBA. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

Ana Carolina de Lima Pinto

Mestra em Comunicação Social e graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMINAS). Em pesquisa, volta-se principalmente para o tema “cultura, comunicação e consumo”. Atua como Assessora de Comunicação desde 2008, e tem experiência no desenvolvimento de campanhas e projetos corporativos e para instituições culturais. Atualmente é Coordenadora de Comunicação e Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural.

Ana Paula do Val

Mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em Políticas Públicas para América Latina *Clacso* e em Cultura e Comunicação pela Universidade Paris VIII. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Álvares Penteado e em Artes Plásticas pela *Schule Belletristik*. Atua como gestora cultural, professora, pesquisadora, artista, arquiteta e urbanista e integra os grupos de pesquisas do Observatório da Diversidade Cultural e do Maloca.

Giselle Dupin

Graduada em Comunicação/Jornalismo (UFMG), com especialização em Relações Internacionais (PUCMINAS) e Gestão Cultural (Paris Dauphine). É pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural desde sua criação. Atua como ponto de contato da UNESCO para a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Desde 2006, é servidora do Ministério da Cultura.

Kátia Costa

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Especialista em Gestão Cultural pelo Itaú Cultural e Universidade de Girona. É aluna do curso de Gestão Social e Políticas para o Patrimônio Cultural pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o Observatório da Diversidade Cultural e o Observatório da Economia Criativa/UFBA. É produtora e gestora cultural. Atua na área de gestão e políticas culturais. Tem experiência no assessoramento de projetos sociais e culturais, formação de gestores e conselheiros de cultura.

Priscila Valente Lolata

Mestra em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e doutoranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura/UFBA. Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA e membro do Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. Atua também como curadora e crítica de arte independente.

Sharine Melo

Graduada em Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2005), Mestre (2010) e Doutora (2015) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Leeds (Inglaterra). Atualmente, é Administradora Cultural na Funarte SP e pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), onde pesquisa "A Institucionalidade da Cultura no Contexto Atual de Mudanças Socioculturais", sob coordenação do Prof. Dr. Néstor García Canclini. Entre 2016 e 2017, concebeu o Site Vozes da Funarte SP (<http://sites.funarte.gov.br/vozessp/>), tendo participado também de todo o processo de pesquisa de conteúdo e imagens, entrevistas, redação e design. Colaborou em ações do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP Paulista Luz) e participou da articulação entre instituições culturais da região dos Campos Elíseos. É integrante do Grupo de Pesquisa do Observatório da Diversidade Cultural e dedica-se à pesquisa sobre as políticas culturais no Brasil.



Bea Machado
Copo latino-americano
Óleo e acrílica sobre tela em bastidor
Rio de Janeiro, RJ, 2023

SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma instituição integrada a um grupo de pesquisa, que desenvolve projetos e ações de formação, investigação, difusão de informações e consultoria.

Os objetivos centrais são produzir e difundir informação qualificada, desenvolver pesquisas que gerem conhecimento crítico, realizar processos de formação e prestar consultoria no campo interdisciplinar da proteção e promoção da diversidade cultural e suas interfaces com as políticas culturais, gestão cultural, processos de mediação, memória e patrimônio, educação, saúde, meio ambiente etc.

Com sede em Belo Horizonte (MG), a ONG atua de forma presencial e virtual em diversos territórios do estado de Minas Gerais e de outros estados brasileiros. O grupo de pesquisa é integrado por pesquisadores de diferentes instituições como UEMG, PUC Minas, UFBA e UFC, que atuam nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Ceará.

Coordenado pelo Prof. Dr José Marcio Barros desde sua fundação, em 2010, o ODC foi reconhecido internacionalmente como uma das melhores práticas em promoção da diversidade cultural pela comissão alemã da UNESCO.

DIRETRIZES DE ATUAÇÃO

Formação

Realização de seminários, oficinas e cursos de curta e média duração integrados ao Programa Pensar e Agir com a Cultura, com o objetivo de formar e capacitar gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes e lideranças culturais, pesquisadores, comunicadores e interessados em geral por meio de metodologias reflexivas e participativas.

Pesquisa

Desenvolvimento de pesquisas e realização de diagnósticos e mapeamentos utilizando-se de metodologias qualitativas e quantitativas referentes a processos de gestão cultural, construção de políticas culturais, práticas culturais etc.

Informação

Produção e disponibilização de informações focadas na diversidade cultural e seu amplo espectro de existência e diálogo, por meio da publicação de livros, edição de boletins, manutenção de um portal informativo e de uma política de difusão nas redes sociais.

Consultoria

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não governamentais, no que se refere às áreas da Cultura, Diversidade e Gestão Cultural.

PRINCIPAIS REALIZAÇÕES

- Programa Pensar e Agir com a Cultura / Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural – 2003 a 2022 responsável pela formação e capacitação de mais de 5.000 pessoas;
- Portal Observatório da Diversidade Cultural (www.observatoriodadiversidade.org.br);
- Boletim ODC com 99 edições lançadas;
- Pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural em Belo Horizonte” (2011-2013);
- Pesquisa “Arte, gestão cultural e território: desafios para a promoção da diversidade em equipamentos culturais públicos em Minas Gerais e Bahia” (2018-2020);
- Seminário Diversidade Cultural – 07 edições entre 2005 e 2014 e uma em 2020;
- Participação na Comissão de elaboração do relatório quadrienal do Brasil de monitoramento da Convenção da diversidade para a UNESCO;
- Publicação de 9 livros e inúmeros artigos.



Bea Machado

Eu não sabia que doía tanto uma mesa num canto, uma casa e um jardim

Óleo sobre tela

Rio de Janeiro, RJ, 2023

APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES

ARTISTAS

Adriano Machado

Adriano Machado é natural de Feira de Santana, vive entre sua cidade natal e Alagoinhas (BA). Doutorando em Artes Visuais pela UFBA e desenvolve projetos artísticos que discutem questões de território, identidade, memória e confiança entre os espaços de convivência e os territórios afro-inventivos. Nessa imagem, o gesto do encontro entre três pessoas negras que se reconhecem na possibilidade de existir num espaço de liberdade e pertencimento. A fotografia aqui serve como ferramenta para que nunca esqueçamos de buscar essa sensação.

Instagram: [@foto_sacramento](#) | [@machadomad](#)

Bea Machado

Artista visual, nascida e criada no subúrbio carioca, é especialista em Epistemologias do Sul pelo CLACSO e cursa pintura na UFRJ. Em sua série Quem me vinga da mandinga, busca desenvolver amuletos, apresentando símbolos que remetem à força e coragem justo por nos lembrar quem somos e de onde viemos.

Instagram: [@beamachado](#)

Elena Landinez

Elena Landinez é uma artista latinoamericana que dá forma a suas ideias através da criação de obras e espaços vivos de encontro. A sua prática explora a relação com o tempo e a memória, marcada pelo movimento das águas e dos sonhos. Sistematiza através de coleções, taxonomias, desenhos e pinturas, os percursos e viagens que realiza para mapear as desimportâncias poéticas, o lixo, os fragmentos, dos lugares traçados pelos sonhos e pelas águas. Elena confia em seu próprio estilo de realismo mágico para retratar, organizar, mostrar e deformar os rastros de uma

humanidade e não humanidade, em decadência e ao mesmo tempo em processo de câmbio. Suas pinturas, desenhos e coleções trazem um ar lúdico misturado com as realidades do tempo presente.

Web: elenalandinez.net

Eulália Manual (Fernanda e Andressa Nasser Farion)

Foi na cultura do feito à mão, especialmente do bordado e suas inúmeras possibilidades criativas, que encontramos o propósito que procurávamos para acalmar a mente e criar com liberdade. Sempre fomos fascinadas pela natureza, formas e movimentos - fontes constantes de inspiração para o nosso trabalho.

Web: www.eulaliamanual.com.br

Instagram: [@eulaliamanual](https://www.instagram.com/eulaliamanual)

Hal Wildson

Artista multimídia e poeta, nascido em 1991 no vale do Araguaia, região de fronteira entre Goiás e Mato Grosso, lugar determinante para entender a essência e as motivações de seu trabalho. Sua pesquisa emerge de sua vivência no sertão do centro-oeste, marcado pela configuração de sua família mestiça e marginalizada, o artista investiga a construção do Brasil confrontando os projetos de identidade, memória e esquecimento que sustentam a história oficial.

Instagram: [@halwildson](https://www.instagram.com/halwildson)

Heloísa Marques

Heloísa Marques é arquiteta e artista visual pernambucana radicada em Salvador. Em sua obra faz uso principalmente do têxtil para criar histórias que visam o resgate da memória tátil em meio ao digital: o tempo e a palavra são as principais matérias compositivas. Os temas de interesse da pesquisa orbitam entre as questões de gênero - tendo a mulher como figura central -, o público e o privado enquanto lugares de disputas territoriais e os desejos coletivos.

Instagram: [@heloisamarques_/_/](https://www.instagram.com/heloisamarques_/_/)

Julia Panadés

Julia Panadés é artista plástica e escritora. Mestre em Artes Visuais e doutora em Estudos Literários, dedica-se ao ensino do desenho há 20 anos. Atua como editora e ilustradora. Suas últimas exposições individuais foram: “Corpo em Obra”, (2019), “Híbrida” (2020), e “Dar Templo ao Tempo”, com a série Ancestralidade (2022).

Web: www.gal.art.br/portfolio/julia-panades/

Instagram: [@panadesjulia](https://www.instagram.com/panadesjulia)

Marcos Duarte

Marcos Duarte, nasceu e trabalha na Cidade do Rio de Janeiro, onde desde 2015, coordena as atividades didáticas da Oficina 3D da Escola de Artes Visuais (EAV) – Parque Lage. Explorando tensões históricas entre a presença bovina e a biodiversidade, seu trabalho percorre isolamentos e conectividades entre não humanos, resgatando traços de memória e ruína na paisagem rural. No Rio de Janeiro é representado pela CGaleria.

Web: www.mardua1967.wixsite.com/portfolio

Instagram: [@mduarte1967](https://www.instagram.com/mduarte1967)

Ruan D’Ornellas

Ruan D’Ornellas (1987) natural de Volta Redonda, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formado em Pintura pela Escola de Belas Artes – UFRJ. O artista desenvolve seu trabalho através de pesquisa dos símbolos e signos do imaginário nacional, com foco na antologia do folclore brasileiro, na arte identitária e filosofia da arte. Utiliza como suporte meios diversos como a pintura, o desenho e a escultura.

Instagram: [@ruandornellas](https://www.instagram.com/ruandornellas)

Zulmira Correia

Zulmira Alves Correia é artista interdisciplinar, escritora, designer e pesquisadora. Foi premiada com o V Prêmio Cepe Nacional de Literatura, da Companhia Editora de Pernambuco, na categoria poesia, com o livro de estreia “As cartas de Maria”, sendo a autora mais jovem e única nordestina a levar o prêmio na edição, em 2020. Além da escrita, Zulmira investiga o objeto livro em outros desdobramentos, discutindo as contribuições teóricas sobre as “formas” do livro e a estética do livro de artista, sob o

ponto de vista da produção editorial independente do Nordeste. Assim, como fruto da sua experiência prática-autoral, criou em 2019 o projeto Respiros Poéticos, que expande os campos da arte visual para a literatura, design, áudio e fotoperformance. O projeto é hoje uma plataforma livre de criação multidisciplinar, editora independente e podcast.

Web: www.respirospoeticos.com.br

Instagram: [@respiros.poeticos](https://www.instagram.com/respiros.poeticos)

AUTORES

SEÇÃO I – CULTURA, DIVERSIDADE E DESENVOLVIMENTO

INDICADORES DE POLÍTICAS CULTURAIS NO CONTEXTO DE MONITORAMENTO DA AGENDA ODS: DESAFIOS PARA A GESTÃO PÚBLICA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE

Rodrigo Nunes Ferreira

Doutor em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve e participa de pesquisas na área de Geografia, com ênfase em Organização e Produção do Espaço, atuando principalmente nos seguintes temas: migração, inserção ocupacional, indicadores sociais e desigualdades intraurbanas. Atualmente coordena equipe técnica multidisciplinar da Secretaria de Planejamento da Prefeitura de Belo Horizonte, em atividades de cálculo e acompanhamento de indicadores para monitoramento de políticas públicas municipais, em especial os indicadores de monitoramento local dos Marcos Globais de Desenvolvimento.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9513932786409185>

Caroline Craveiro

Mestra em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMINAS), Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com especializações em Estudos Ambientais (PUCMINAS) e Administração Pública (PUCMINAS). De 2002 a 2010, atuou como professora na rede de educação pública estadual, municipal e particular de Belo Horizonte. Atuou como técnica no Departamento de Coordenação dos Centros Culturais da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte (2010-2013), e como gerente

na Divisão de Apoio às Ações Colegiadas da Secretaria executiva do Conselho Municipal de Política Cultural de Belo Horizonte, apoio técnico ao Conselho Zona Cultural Praça da Estação, suporte aos demais fóruns participativos da Fundação Municipal de Cultura (2013–2017). De 2017 a 2022, atuou como técnica na Gerência de Planejamento e Monitoramento de Indicadores Culturais, da Diretoria de Políticas Culturais e Participação Social, da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Integrou o Conselho Municipal de Política Cultural de Belo Horizonte como conselheira representante dos servidores da Fundação Municipal de Cultura nos mandatos de 2010–2012 e 2019–2020. Atualmente, atua na Gerência de Recursos Hídricos da Secretaria Municipal de Meio Ambiente de Belo Horizonte.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2384792650831594>

A COMUNIDADE DA SERRA DOS ALVES E O INSTITUTO BROMÉLIA: IMPLEMENTAÇÃO DE AÇÕES PARA CONSERVAÇÃO E SUSTENTABILIDADE

Ana Carolina de Lima Pinto

Mestra e bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMINAS). Em pesquisa, volta-se principalmente para os temas cultura, comunicação e consumo. Atua como Assessora de Comunicação desde 2008, com experiência no desenvolvimento de campanhas e projetos corporativos para empresas e instituições culturais. Desenvolve conteúdos e elabora peças gráficas para mídias *online* e *offline*. É Coordenadora de Comunicação e Pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8023395436245840>

Filipe Rodrigues Moura

Doutorando em Zoologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em Ecologia de Biomas Tropicais na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e graduado em Ciências Biológicas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Durante a graduação trabalhou com fauna de invertebrados do platô de Diamantina e biogeografia, e durante o Mestrado desenvolveu pesquisa com anuros altimontanos no Parque Estadual do Itacolomi. No programa de Doutorado estuda diferentes níveis de diversidade de anuros

endêmicos da Serra do Espinhaço. Foi professor substituto na Universidade Federal de Itajubá, campus Itabira. Atua na iniciativa privada em projetos de educação ambiental, inventários e monitoramentos de fauna para diversos empreendimentos, em sua maior parte minerários. Desde 2020, atua como associado do Instituto Bromélia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4639839369612142>

ENTRE A RESILIÊNCIA E A PRODUÇÃO COMUNITÁRIA: A EXPERIÊNCIA DOS FUNDOS ROTATIVOS GERIDOS PELA REDE PINTADAS

Sílvia Maria Bahia Martins

Mestra em Desenvolvimento e Gestão Social pela Universidade Federal da Bahia (2011). Especialista em Gestão de Cooperativas pela Faculdade de Tecnologia do Cooperativismo - Escoop em parceria com o Sescop Bahia (2022); em Gestão Pública pela Universidade Cândido Mendes; em Psicologia Social de Fundamentação Pichoniana pelo CIEG e em Processo Criativo e Facilitação de Grupos - Abordagem Junguiana, cursos com chancela da Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública. Graduada em Comunicação Social - habilitação Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia (2007). Atuou na Superintendência de Economia Solidária e Cooperativismo, da Secretaria do Trabalho, Emprego, Renda e Esporte do Governo da Bahia entre 2009 e 2023. Foi integrante da Rede de Instrutores do Governo da Bahia por meio da Secretaria de Administração do Estado da Bahia nos campos da gestão e da aprendizagem organizacional entre 2011 e 2023. Atua como tutora de EAD desde 2007, especialmente, nos campos de gênero, gestão social, políticas públicas. Atualmente é estudante da Especialización en Métodos y Técnicas de Investigación Social, pela Clacso Argentina.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0684274543712447>

EDUCAÇÃO E CONSCIENTIZAÇÃO AMBIENTAL NA INFÂNCIA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Joelma Cristina Silva Moreira Stella

Formada no curso técnico de fotografia do SENAC-SP. É graduada no Bacharelado Interdisciplinar em Artes, com ênfase em política e gestão da cultura pelo IHAC-UFBA, e mestranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura UFBA, onde desenvolve pesquisa cartográfica na linha de cultura e

desenvolvimento, que inclui a observação da relação afetiva entre sujeito e patrimônio, a partir de fotografias. Em 2021, publicou o e-book fotográfico, “Duas águas e o Tempo”, contemplado pelo prêmio das artes Jorge Portugal da Funceb na categoria publicações em artes visuais. O trabalho reúne fotografias tiradas pela autora e por seu avô no rio São Francisco, e compreende um período de quarenta anos de registros. No mesmo ano coordenou o projeto de digitalização do acervo fotográfico do ponto de cultura Casa Candeeiro do Oeste, em Sítio do Mato, região oeste da Bahia. O projeto também foi contemplado no prêmio Jorge Portugal, na categoria memória em artes visuais. Atualmente é responsável pela orientação e capacitação audiovisual do projeto de produção audiovisual da Academia Baiana de Letras (ABL), atividade de extensão desenvolvida por bolsistas de comunicação da ABL, em parceria com a Agência Experimental em Comunicação e Cultura da Faculdade de Comunicação da UFBA.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0346306060659424>

Ricardo Silva de Araujo

Ricardo Araujo adora fazer cinema, é pesquisador e Bacharel em Comunicação Social (hab. Jornalismo) pela UFBA . Há doze anos produz conteúdos autorais no Canal Icon Estúdio no Youtube. É mestrando em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura UFBA.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7112859737902568>

Roberta Catherine Mutti de Castro

Graduanda em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal da Bahia (FACOM/UFBA) desde 2018. Graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o Grupo de Pesquisa Arqueologia do Sensível. Foi pesquisadora bolsista de Iniciação Científica no projeto “Memórias da escravidão e resistência no cinema e em outros meios: abordagens africanas e afrodiaspóricas” entre 2019 e 2020.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1991302344187509>

QUANDO A PESQUISA ENCONTRA O PÚBLICO: AÇÕES DE TRANSFERÊNCIA DE TECNOLOGIA SOBRE BIOINDICADORES AQUÁTICOS

Kathia Cristhina Sonoda

Doutora em Ecologia de Agroecossistemas (ESALQ/USP, 2005), Mestre em Ecologia e Recursos Naturais (UFSCar, 1999), e graduada em Ciências Biológicas (UFSCar, 1999). Pesquisadora A da Embrapa Meio Ambiente no tema insetos aquáticos como bioindicadores ambientais. Atua também na divulgação sobre os insetos aquáticos ao público leigo através da redação de livros infanto-juvenis e palestras para estudantes de ensino fundamental e médio.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6906298907721136>

Renato Berlim Fonseca

Graduado em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Universidade de Brasília (UnB) em 1999. Atualmente trabalha como designer da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária - Embrapa na Unidade Embrapa Cerrados. Atua como designer gráfico com interesse em desenvolvimento de material para Treinamento Desenvolvimento e Educação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7509148932280192>

Herbert Cavalcante Lima

Doutor em Ciências dos Alimentos pela Universidade Federal de Lavras (2002), Mestre em Ciência de Alimentos pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (1992), graduado em Engenharia Agrônoma pela Universidade Federal do Acre (1987), com graduação em curso de formação pedagógica para professores - Licenciatura pela Universidade Federal do Acre (1986). Atualmente é pesquisador da Embrapa Cerrados. Tem experiência na área de Ciência e Tecnologia de Alimentos, com ênfase em Ciência e Tecnologia de Alimentos, atuando principalmente nos seguintes temas: ciência de alimentos, passifloras silvestres, sociobiodiversidade, native agricultural ecosystems e fruto do cerrado.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6307665076223054>

Rafaele Fernandes Zanesco

Graduada em Ciências Biológicas (Bacharel/Licenciatura) na Fundação Hermínio Ometto (2020). Estagiária na Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária EMBRAPA - Meio Ambiente (2016). Bolsista de Apoio Técnico a pesquisa do CNPq no projeto "A ciência dos insetos aquáticos"; desenvolvido na Semana Nacional da Ciência e Tecnologia - SNCT 2018 (EMBRAPA-Meio Ambiente) 2018. Estagiária na Escola Estadual Antonio Caio (2019). Estagiária de Controle de Qualidade - Promip Manejo Integrado de Pragas (2019-2020). Atualmente atua como Auxiliar de Controle de Qualidade na empresa PROMIP.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9885840616165733>

João Roberto Correia

Pós-doutor em Patrimônio Cultural e Sistemas Agrícolas pelo *Institute de Recherche pour le Développement* (IRD) na França (2012), Doutor em Agronomia - Ciência do Solo, área de concentração Pedologia/Etnopedologia, pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2005), mestrado em Agronomia (Solos e Nutrição de Plantas), área de concentração Manejo e Conservação do Solo, pela Universidade Federal de Viçosa (1992) e graduado em Agronomia pela Universidade Federal de Goiás (1986). É pesquisador A da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária. Tem experiência na área de Agronomia, com ênfase em Pedologia e Etnopedologia, atuando principalmente nos seguintes temas: recursos naturais, relação solo-ambiente, etnopedologia, agricultura familiar, povos e comunidades tradicionais, conhecimento local, patrimônio cultural e sistemas agrícolas tradicionais. Atualmente está lotado no Centro Nacional de Pesquisa em Alimentos e Territórios da Embrapa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2713439947351486>

SEÇÃO II - ARTE, DESIGN E SUSTENTABILIDADE**EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER****Andreia Duarte de Figueiredo**

Mestra em Teatro (EBA/UFMG), atriz, educadora, produtora e pesquisadora em Artes Cênicas e sobre os povos ameríndios. Morou por cinco anos no Parque Indígena do Xingu e aprofundou essa experiência nos processos

de formação, criação e pesquisa no campo da atuação teatral. Realizou produções em cena e procedimentos em arte e ensino. Atuou, realizou *workshops* e demonstração de trabalho em diversos festivais: Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rey, Ouro Branco (MG), Le Manifest (FR), Miteu (ES), Orbictus Pictus (FR), Breves Cenas (AM), Rascunhos de Cena Galpão/BH), FETO (BH/MG), Ribeirão Preto (SP) etc. Realizou formações em projetos de extensão universitária, formações de professores, escolas, estágio docência na UFMG e com grupos teatrais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0594112652219762>

ARTE EM FLUXO: O ATELIÊ COMO ESPAÇO PÚBLICO DE FORMAÇÃO PARA A DEMOCRACIA

Cauê Maia

Poeta, Artista Plástico, Arte-educador, editor. Doutor em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura e Cientista Político pela Universidade de Brasília (UnB). Trabalha com arte, literatura e educação. É um dos criadores do Coletivo Transverso que, desde 2011, realiza intervenções poéticas no espaço público a partir de diferentes técnicas da arte urbana, como o stencil, lambe-lambe, projeção e performance, entre outras. Em 2018, fundou a editora Coletivo Transverso, pela qual publicou o livro *Atenção: isto pode ser um poema*, (Coletivo Transverso, 2018). É o inventor da Bazuca Poética, o projetor de slides analógico portátil caseiro utilizado pelo Coletivo Transverso em intervenções luminosas no espaço público.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9928469199030678>

MEIA-NOITE: FRACTOS DE MEMÓRIA EM ESPIRAL MIDNIGHT (SPIRAL MEMORY FRACTS)

Orun Santana

Artista, bailarino, capoeirista, professor, pesquisador em dança e cultura afro de Recife-PE, formado pelo Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, pelos Mestre Meia-noite e Vilma Carijós. Brincador da cultura popular, faz das vivências com as danças e brinquedos um lugar de pesquisa corporal e investigação artística para a cena. Passou pelo Grupo Grial, Compassos cia. de danças e Cláudio Lacerda dança amorfa. Atualmente é diretor artístico da Cia. de dança Daruê Malungo e realiza o espetáculo

solo intitulado Meia-noite. Com o espetáculo Meia Noite, Orun recebeu o prêmio de melhor bailarino no Festival Janeiro de Grandes Espetáculos e, com sua obra, passou por palcos como o do Itaú Cultural (São Paulo-SP), Palco Giratório do Sesc (Recife-PE), Festival de Inverno de Garanhuns (Garanhuns-PE), Aldeia Vale Dançar (Petrolina-PE). Orun Santana participou do 22º Festival Lusofonia (Macau-China) e da 11ª Semana Cultural da China dos Países da Língua Portuguesa, acompanhando o DJ Dolores nesta turnê. Em 2020, participou do Festival das Artes Negras de Belo Horizonte (FAN BH) e em 2021 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITbr).

METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO COLABORATIVA ENTRE DESIGN E ARTESANATO

Zulmira Alves Correia

Artista interdisciplinar, designer, pesquisadora e escritora. Graduiu-se em Design Gráfico pela Escola de Belas Artes Universidade Federal da Bahia(UFBA); é mestranda na linha de Design e Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da UFBA/EBA, com direcionamento para livro de artista, publicações independentes e escrita expandida. Em paralelo, pesquisa os saberes, práticas e ofícios gráficos do Nordeste, em especial, do Cariri cearense, com foco em xilogravura e cordel. Por isso, atua, principalmente, nas áreas do design editorial, livro de artista, literatura e artes visuais. Zulmira também foi vencedora do V Prêmio Cepe Nacional de Literatura, da Companhia Editora de Pernambuco, na categoria poesia, com o livro de estreia “As cartas de Maria”, sendo a autora mais jovem e única nordestina a levar o prêmio na edição, em 2020.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4577660620104936>



Célia Tupinambá
Manto Tupinambá

Cordão encerado com cera de abelha jataí e penas de
aves domésticas, terrestres das matas, de meia árvore
e copa da árvore

Serra do Padeiro, BA, 2021.

Foto: Fernanda Liberti