

REVISTA

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

Diversidade Cultural e Ação Comunitária:

possibilidades,
experiências
e desafios

V. 104, N. 01.2026

Março - Junho/2026

ISSN 2358-9175

ISSN 2526-7442

V.104

Seções

- Memórias, patrimônios e saberes em resistência
- Vozes, trajetórias e experiências comunitárias
- Territórios de criação, cuidado e ação comunitária
- Políticas culturais, participação e direito à cultura



OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL

Projeto Ponto de Cultura Observatório da Diversidade Cultural

Edital PNAB 003/2024 – Rede Estadual de Pontos de Cultura de
Minas Gerais

Termo de Compromisso Cultural nº 13192/2024

Execução 2025 e 2026

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

B688 Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 104, n. 1 (mar.-
jun. 2026) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. –
Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural,
2026.

Vol. 1, n. 1 (2014)-

ISSN 2526-7442

Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>

1. Cultura. 2. Cultura Viva. 3. Políticas Culturais. 4. Pontos de
Cultura. I. Barros, José Márcio. II. Pinto, Ana Carolina de Lima. III.
Val, Ana Paula do. IV. Dupin, Giselle. V. Brizuela, Juan Ignacio. VI.
Costa, Kátia. VII. Lolata, Priscila Valente. VIII. Melo, Sharine M. IX.
Martins, Sílvia Maria Bahia.

CDD 306.47

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Acompanhe o ODC

observatoriodadiversidade.org.br



EXPEDIENTE

A **Revista 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.

Editor-Chefe

José Márcio Barros

Consultora editorial

Lorena Tavares de Paula

Editores Assistentes

Juan Ignacio Brizuela
Sharine Machado Cabral Melo

Assistente editorial

Diogo Roberto da Silva Andrade

Editores Associados

Ana Paula do Val
Katia Maria de Souza Costa
Plínio Rattes
Priscila Lolata
Sílvia Maria Bahia Martins

Revisão

Giselle Dupin
Jocasta Holanda
Sharine M. Melo

Projeto Gráfico e Diagramação

Ana Carolina de Lima Pinto

Secretária

Ana Carolina de Lima Pinto

Créditos das Imagens

Agência Brasil

Conselho Editorial

Giselle Dupin (MINC)
Giselle Lucena (UFAC)
Humberto Cunha (UNIFOR)
Isaura Botelho (SESC SP)
Luis A. Albornoz (Univ. Carlos III de Madrid)
Núbia Braga (UEMG)
Paulo Miguez (UFBA)

Observatório da Diversidade Cultural

Presidente: Elisa de Sena
Secretário: Raphael Nicholls
Tesoureiro: Felipe de Oliveira

Rua da Bahia, 1148 – sala 826 – Centro
Belo Horizonte/MG

boletim.odc@gmail.com
observatoriodadiversidade.org.br



REDE
MINEIRA DE
PONTOS
DE CULTURA

Apoio



Realização



POLÍTICA NACIONAL
ALDIR BLANC
DE FOMENTO À CULTURA

MINISTÉRIO DA
CULTURA





Dona Zinaide - Associação de Catadoras e Catadores de Mangaba Padre Luiz Lemper
Foto: Rafa Neddermeyer/Agência Brasil
Aracaju, SE, 2026

SUMÁRIO

8

EDITORIAL

SEÇÃO I – Memórias, patrimônios e saberes em resistência

11

AÇÃO COMUNITÁRIA, MEMÓRIA E SABERES TERRITORIAIS EM JEQUITIBÁ-MG: CULTURA, RESISTÊNCIA E CIDADANIA CULTURAL

Geralda das Dores Correia

23

A PESCA ARTESANAL E URBANA DO RECIFE – PERNAMBUCO: OS DESAFIOS FRENTE ÀS PRESSÕES URBANAS

Artur Borsa de Souza

33

MUITOS PATRIMÔNIOS IMPORTAM: AÇÕES EDUCATIVAS PARA VALORIZAR MEMÓRIAS E IDENTIDADES DE OUTROS GRUPOS SOCIAIS

João Lorandi Demarchi e Ana Paula Itocazo Soida

45

ENTRE TRILHOS E ARQUIVOS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE MEMÓRIA FERROVIÁRIA, SILENCIAMENTOS E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO NO CEARÁ

Cynthia Rocha Brasil

55

O TINHLOLO NOS SISTEMAS DIVINATÓRIOS EM ÁFRICA: RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E REPOSITÓRIO DO CONHECIMENTO ANCESTRAL

Kenia Caroline Vieira da Silva Cuna

SEÇÃO II**Vozes, trajetórias e experiências comunitárias**

- 68** A TRAJETÓRIA DE MICHEL YAKINI-IMAN E DO SARAU ELO DA CORRENTE, EM PIRITUBA, ZONA NOROESTE DE SÃO PAULO (SP)

Iago Vernek Fernandes

- 82** ENTREVISTA COM MESTRE CHICO BELO: TESOURO VIVO DO ESTADO DO CEARÁ – PATRIMÔNIO VIVO DA ARTE E DA CULTURA DO COURO

Thyago Santos de Freitas

- 93** ENTREVISTA COM RAMAYAN SOL

José Márcio Barros

SEÇÃO III**Territórios de criação, cuidado e ação comunitária**

- 114** UMA EXPERIÊNCIA DE DESIGN COLABORATIVO NA PERIFERIA E O ESTANDE DE LIVROS DA 2ª FEIRA DO LIVRO DO MORRO DO PAPAGAIO

Dayana Paula Rodrigues Cândido, Diana de Castro Possas e Marcelina das Graças de Almeida

- 127** INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO TERRITÓRIO: UMA PRÁTICA DE ENFRENTAMENTO AO MACHISMO NO ENSINO FUNDAMENTAL DE UMA ESCOLA PÚBLICA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

João Vitor Pinheiro Reis

- 137** A BOCA PENSA ONDE A TERRA CANTA

Cecília Suñé Novossat

- 150** HIP-HOP, IMPROVISACÃO E CIDADE: SINGULARIDADES CORPORAIS E PRODUÇÃO DO COMUM

Camilla Millan Coelho de Magalhães

- 161** CORPO TRANSEUNTE E TECNOLOGIA SOCIAL: A BALLROOM
COMO AÇÃO COMUNITÁRIA E RESISTÊNCIA DECOLONIAL NO
BRASIL
Joshua Edward Binfor

SEÇÃO IV

Políticas culturais, participação e direito à cultura

- 173** INFRAESTRUTURAS DE PROXIMIDADE E PRODUÇÃO DO
COMUM: OS PONTOS DE CULTURA NO TERRITÓRIO
Lisa Carolina Gomes Coleta

- 182** PARTICIPAÇÃO PARA QUEM? INFÂNCIA, AÇÃO COMUNITÁRIA
E OS LIMITES DA PARTICIPAÇÃO NAS POLÍTICAS CULTURAIS
BRASILEIRAS
Plínio Rattes e Poliana Bicalho

- 195** MEDIAÇÃO INCLUSIVA NAS POLÍTICAS CULTURAIS:
EXPERIÊNCIA, CUIDADO E TERRITÓRIO
Marcelo Branco Cruz

- 209** PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA E DESCENTRALIZAÇÃO DAS
POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS
Fábio Cabral Durso

- 227** SOBRE A COORDENAÇÃO EDITORIAL

- 231** SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

- 234** APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

EDITORIAL

A relação entre diversidade cultural e ação comunitária constitui um campo fértil para pensar os modos pelos quais sujeitos e coletividades constroem vínculos, produzem conhecimentos, preservam e reinventam memórias e desenvolvem estratégias para participar da vida social. É nos territórios e nas experiências cotidianas que a diversidade ganha concretude, atravessada por pertencimentos, diferenças, conflitos, desigualdades e formas distintas de imaginar e construir futuros.

Esta edição da Revista do Observatório da Diversidade Cultural dedica-se a essa relação, reunindo reflexões e experiências que compreendem a cultura como direito, prática política e dimensão constitutiva da vida em comum, para além de sua dimensão simbólica. Os trabalhos aqui publicados percorrem diferentes contextos e escalas, aproximando políticas públicas, participação social, educação, criação artística, memória, patrimônio, ancestralidade, cuidado e resistência.

Para organizar esse percurso, a edição reúne os trabalhos em quatro eixos. O primeiro, **‘Memórias, patrimônios e saberes em resistência’**, atravessa a edição pela via da memória e dos saberes territoriais. Ação comunitária, memória e saberes em Jequitibá, a pesca artesanal e urbana do Recife, a pluralidade dos patrimônios que importam, os arquivos e trilhos que guardam histórias de trabalhadores ferroviários e os sistemas divinatórios africanos revelam que reconhecer a diversidade cultural implica disputar narrativas, enfrentar silenciamentos e ampliar aquilo que uma sociedade reconhece como patrimônio e conhecimento.

No segundo eixo, **‘Vozes, trajetórias e experiências comunitárias’**, entrevistas que aproximam o debate das experiências concretas de quem faz cultura nos territórios. Os encontros com Michel Yakini-Iman, do Sarau Elo da Corrente, Mestre Chico Belo e Ramayan Sol, da Rabiola, apresentam diferentes formas de articulação entre criação, transmissão de saberes, educação, cultura popular, periferias e organização comunitária.

O terceiro eixo, **‘Territórios de criação, cuidado e ação comunitária’**, são próprias práticas comunitárias que ocupam o centro da reflexão.

Experiências de design colaborativo no Morro do Papagaio, intervenções artísticas no enfrentamento ao machismo, oralidades e territorialidades sonoras, Hip-Hop e improvisação na cidade, corpo transeunte e Ballroom evidenciam como criação, corpo, cuidado e ocupação dos espaços produzem pertencimento, solidariedade e novas formas de presença social.

Completem esse percurso, no quarto eixo, **‘Políticas culturais, participação e direito à cultura’**, volta o olhar para a relação entre Estado, políticas públicas e participação social, discutindo infraestruturas de proximidade, os limites e alcances dos mecanismos participativos, a mediação cultural inclusiva e os planos municipais de cultura como instrumentos de institucionalização das políticas nos territórios.

A diversidade dos trabalhos reunidos reafirma uma questão central: comunidades não são realidades homogêneas ou estáticas, mas espaços permanentemente construídos por relações, diferenças, negociações e disputas. A ação comunitária, por sua vez, não se limita a projetos formalmente organizados. Ela se manifesta nas rodas, nos coletivos, nas festas, nos arquivos, nas escolas, nas práticas de cuidado, nas redes de solidariedade e nos conhecimentos transmitidos entre gerações.

Ao colocar essas experiências em diálogo, esta edição convida a compreender a diversidade cultural como uma força produzida cotidianamente por sujeitos e coletividades, e não apenas como algo a ser reconhecido ou protegido. Culturas fazem comunidade quando criam condições para o encontro, para a participação, para a memória, para o reconhecimento das diferenças e para a construção compartilhada de outros futuros possíveis.

Boa leitura!

Equipe Editorial

SEÇÃO I

Memórias, patrimônios e saberes em resistência

**Roda de conversa Transbordar: Corpos e territórios, memória e resiliência,
Centro Cultural Yves Albes, Festival Artes Vertentes**

**Foto: Tomaz Silva / Agência Brasil
Tiradentes, MG, 2025**

AÇÃO COMUNITÁRIA, MEMÓRIA E SABERES TERRITORIAIS EM JEQUITIBÁ-MG: CULTURA, RESISTÊNCIA E CIDADANIA CULTURAL

Geralda das Dores Correia¹

RESUMO

Este artigo analisa como ações comunitárias e saberes territoriais constroem a cidadania cultural em Jequitibá-MG, Capital Mineira do Folclore. Com abordagem qualitativa e situada, discute mutirão da capina, Folia de Reis e Festival do Folclore. Evidencia que essas manifestações fortalecem vínculos comunitários, preservam memórias coletivas e atuam como resistência cultural.

Palavras-chave: Jequitibá-MG; Diversidade cultural; Ações comunitárias; Cidadania cultural; Saberes territoriais.

*

1 INTRODUÇÃO

O município de Jequitibá, situado na região central de Minas Gerais, na região do Médio Rio das Velhas, ocupa posição de destaque no cenário cultural do estado, sendo oficialmente declarado Capital Mineira do Folclore pela Lei Estadual nº 15.451/2005. Esta análise parte de uma perspectiva situada, na qual a experiência vivida no território dialoga com o conceito de “território usado”, de Milton Santos (2006), compreendendo a cultura como prática política e como campo de criação de futuros possíveis.

Crescer em Jequitibá permite vivenciar a cultura popular em sua forma cotidiana, em que a tradição não se apresenta como algo distante ou estático, mas como parte viva das relações sociais e da experiência comunitária. As trajetórias de seus moradores são marcadas por essa

¹ Conhecida artisticamente como Dora Correia, é artista plástica, pesquisadora independente e servidora pública municipal de carreira em Jaboticatubas-MG, onde atua como Fiscal Municipal de Tributos desde 2007. É graduada em Administração Pública pela Universidade Federal de Lavras (UFLA, 2017) e em Biblioteconomia (2026), com especialização em Direito Tributário (2018) e tem MBA em Gestão Fiscal e Tributária (2026).

territorialidade, fortemente influenciada pelo catolicismo, pelos saberes transmitidos entre gerações e pelas práticas coletivas que organizam a vida comunitária.

Na comunidade de Calabouço (atual Vera Cruz), localizada às margens do Rio das Velhas, o rio assume múltiplos significados: fonte de subsistência, espaço simbólico e elemento central do imaginário local. Nesse contexto, circulam narrativas como as do Caboclo D'Água, da Mãe do Ouro e da Cobra que Engole um Boi, entre outras figuras míticas que não apenas compõem o repertório cultural da comunidade, mas também orientam comportamentos e relações com o território. Essas histórias, frequentemente contadas às crianças de Vera Cruz e de outras comunidades ribeirinhas, funcionam como formas de cuidado coletivo, ao mesmo tempo em que preservam memórias e modos de vida.

Assim como em outras partes do município, a cultura de Vera Cruz também se expressa por meio de práticas ligadas ao cultivo da terra, às celebrações religiosas e aos saberes cotidianos. Folias, rezas, encomendação das almas, benzeções, danças e festas constituem um conjunto de práticas que mobilizam diferentes sujeitos e reforçam vínculos sociais. Tais manifestações podem ser compreendidas como ações comunitárias, na medida em que envolvem organização coletiva, participação intergeracional e produção de sentidos compartilhados no território.

À luz do conceito de “território usado”, de Milton Santos (2006), essas práticas revelam que o espaço não se limita à dimensão física, mas incorpora relações sociais, simbólicas e culturais que estruturam a vida comunitária.

Considerando a extensão territorial de Jequitibá, que segundo dados do IBGE (2022; 2024) corresponde a 445,03 km², e a presença de diversos povoados com características culturais próprias e diversidade cultural. No entanto, essas práticas não permanecem estáticas. Elas se transformam, se adaptam e, em alguns casos, se fragilizam diante das mudanças sociais, da mobilidade populacional e da reconfiguração das dinâmicas comunitárias.

É nesse contexto que se coloca a seguinte questão: como a diversidade cultural e as ações comunitárias se articulam na construção da cidadania cultural em territórios locais?

Apesar da relevância cultural exercida por Jequitibá-MG, ainda são limitados os estudos que analisam, de forma situada, como práticas culturais e ações comunitárias se conectam à construção da cidadania cultural, especialmente em contextos locais marcados por constantes transformações e desafios contemporâneos.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar como as ações comunitárias e os saberes territoriais em Jequitibá-MG se articulam com práticas de construção da cidadania cultural no território. Para tanto, adota-se uma abordagem qualitativa, ancorada em uma perspectiva situada, na qual o território é compreendido como espaço de produção de saberes.

A análise baseia-se em relatos de moradores, obtidos por meio de entrevistas realizadas informalmente com o uso de aplicativos de comunicação, além da observação direta do cotidiano das comunidades de Vera Cruz e Jequitibá. Foram priorizados relatos de memória e experiências vividas relacionadas às práticas culturais locais, compreendendo a observação como um recurso interpretativo para entender as dinâmicas sociais, simbólicas e culturais que estruturam a vida comunitária no território.

Ao articular experiência vivida e referencial teórico, o estudo busca contribuir para a compreensão das práticas culturais como expressões dinâmicas de saberes territoriais, evidenciando seu papel na produção de vínculos, pertencimento e cidadania cultural.

2 O MUTIRÃO DA CAPINA: MEMÓRIA, AÇÃO COMUNITÁRIA E TRANSFORMAÇÃO DO TERRITÓRIO

Embora a Festa da Capina e o boneco Borrosa tenham desaparecido do cotidiano produtivo de Vera Cruz, há cerca de quatro décadas, sua memória permanece viva entre os moradores e integra a identidade cultural da comunidade. Mais que prática agrícola, o mutirão da capina era união entre pessoas, baseada em solidariedade, ajuda mútua e partilha do trabalho. Assim, ultrapassava a dimensão produtiva e se constituía também como prática cultural e ação comunitária.

O mutirão não organizava apenas o trabalho na roça. Ele fortalecia vínculos, criava relações de pertencimento e mantinha vivos modos coletivos de convivência no território. Ao reunir diferentes famílias em

torno de um objetivo comum, mobilizava saberes tradicionais, práticas de cooperação e experiências compartilhadas que contribuíam para a construção da cidadania cultural.

Este capítulo busca compreender como essas formas de organização coletiva aconteciam entre os agricultores familiares às margens do Rio das Velhas e como as transformações nos modos de produção impactaram não apenas o trabalho rural, mas também as relações comunitárias e os modos de vida locais.

2.1 Memória como resistência: o ciclo da capina e o boneco Borrosa

Segundo relatos de antigos moradores, no então povoado de Calabouço, agricultores familiares se organizavam coletivamente para preparar e cultivar suas roças. As terras, geralmente próximas ao Rio das Velhas, eram trabalhadas em mutirão. Usavam arados puxados por bois, muitas vezes guiados por meninos da comunidade, além de enxadas e ferramentas simples. Plantavam arroz, feijão, milho, mandioca, abóbora e outros alimentos voltados à subsistência das famílias.

O trabalho seguia uma lógica de cooperação. Depois de concluírem uma roça, os trabalhadores seguiam juntos para a próxima, até atender todos os participantes do grupo. O mesmo acontecia no período da colheita. Esse sistema fortalecia os vínculos entre os moradores e criava uma relação de interdependência entre as famílias.

Entre as etapas mais importantes estava a capina do milho, geralmente realizada no mês de dezembro. Havia a crença de que, se a capina não fosse concluída até o dia 25, o Borrosa “entraria na roça”, sendo visto como sinal de mau agouro.

O Borrosa, segundo os moradores, era uma espécie de espantalho construído com materiais simples: forquilha de madeira, sacos de algodão e palhas. Mesmo sendo feito de maneira improvisada, ocupava lugar importante no imaginário coletivo e na estética da festa. À luz de Lélia Coelho Frota (2005), essa figura pode ser compreendida como expressão da arte popular, na qual materiais do cotidiano são ressignificados e transformados em símbolos culturais.

Ao final do ciclo da capina, a comunidade se reunia para celebrar. A Festa da Capina marcava o encerramento do mutirão e reunia trabalho,

religiosidade e convivência comunitária. Os trabalhadores chegavam em procissão à casa anfitriã, carregando enxadas e elementos da colheita, enquanto entoavam cantos acompanhados por viola e caixa. As músicas misturavam orações, brincadeiras, versos improvisados e agradecimentos.

A festa também era marcada pela partilha. Comidas típicas, bebidas produzidas na própria comunidade e momentos de convivência transformavam o encerramento do trabalho em uma celebração coletiva, onde o sagrado e o cotidiano se misturavam.

Mais do que uma prática ligada à agricultura, o mutirão da capina funcionava como uma importante ação comunitária. Ele fortalecia relações sociais, reafirmava identidades coletivas e mantinha vivos modos de vida construídos a partir da cooperação e do pertencimento.

Com o tempo, esse modelo foi enfraquecido pela expansão de formas modernas de produção agrícola, marcadas por concentração de terras e enfraquecimento das práticas coletivas. O fim dos arrendamentos e dos mutirões trouxe mudanças não só econômicas, mas também sociais e culturais. Aos poucos, a Festa da Capina e o Borrosa passaram a sobreviver principalmente na memória dos moradores.

Esse processo evidencia como determinadas formas de desenvolvimento podem fragilizar saberes territoriais e práticas culturais construídas coletivamente ao longo das gerações. O desaparecimento do mutirão da capina não representa apenas a perda de uma forma de cultivo, mas também o rompimento de relações sociais, simbólicas e afetivas que ajudavam a estruturar a vida comunitária.

Diante disso, a memória do Borrosa e da Festa da Capina assume um papel de resistência cultural. Ao ser narrada, registrada e recriada por meio da escrita, da arte e da memória coletiva, ela continua produzindo sentido no presente. Assim, manter viva essa lembrança não é apenas um gesto de saudade, mas também uma forma de salvaguardar a cultura local e fortalecer a cidadania cultural no território.

2.2 As Lavadeiras de Jequitibá: memória, estética e ação comunitária

Há cerca de quatro décadas, era comum nas comunidades de Jequitibá a presença de lavadeiras às margens de córregos e riachos, assim como de trabalhadores da terra compondo a paisagem e o cotidiano local.

As lavadeiras, equilibrando trouxas de roupa na cabeça e entoando cantos ritmados, transformavam o trabalho pesado em experiência coletiva marcada por convivência, musicalidade e partilha.

Esses cantos, carregados de melancolia e beleza, faziam parte da rotina dessas mulheres e davam ao cotidiano dimensão simbólica e afetiva. O trabalho não acontecia em silêncio. Entre uma roupa e outra, surgiam conversas, risos, cantorias e apoio mútuo. Assim, o canto das lavadeiras ultrapassava a função de acompanhar o trabalho e se tornava também expressão coletiva e fortalecimento dos vínculos comunitários.

À luz das reflexões de Lélia Coelho Frota (2005), essa prática pode ser compreendida como manifestação da cultura popular, na qual o fazer cotidiano também produz estética, memória e identidade cultural. O gesto simples de lavar roupas às margens dos riachos carregava saberes, ritmos e experiências transmitidas entre gerações.

Com o passar do tempo e as mudanças nas dinâmicas sociais, essa prática foi desaparecendo do cotidiano das comunidades. No entanto, sua memória permaneceu viva. Na sede de Jequitibá-MG, um grupo de mulheres passou a se reunir para preservar esses cantos e manter viva a lembrança das antigas lavadeiras. Vestindo roupas inspiradas no passado e apresentando-se em festas e eventos culturais, surgiu o grupo folclórico “As Lavadeiras de Jequitibá”. Mais do que uma apresentação artística, o grupo representa uma ação comunitária de preservação da memória e dos saberes locais. Ao se organizarem coletivamente, essas mulheres transformam lembranças do cotidiano em patrimônio cultural compartilhado, garantindo que essas experiências continuem circulando entre as novas gerações.

Nesse processo, o canto das lavadeiras deixa de ser apenas memória e passa a atuar como forma de resistência cultural e valorização dos saberes territoriais. A prática reafirma o papel das mulheres como agentes culturais e mostra como o cotidiano pode se transformar em espaço de produção estética, simbólica e de fortalecimento da cidadania cultural.

3 DINÂMICAS DA FOLIA DE REIS E O PROTAGONISMO FEMININO

A Folia de Reis em Jequitibá é um exemplo vivo de como as ações comunitárias continuam acontecendo por meio da fé, da tradição e da

união das pessoas. Mais do que um ritual religioso, ela mobiliza moradores, fortalece vínculos e mantém viva a cultura local. Nesse sentido, a folia pode ser compreendida como uma prática coletiva que contribui para a construção da cidadania cultural no território.

A memória, quando vivida na prática, deixa de ser algo parado no tempo e passa a se renovar a cada ano. Como aponta Seligmann-Silva (2003), ela pode ser entendida como um “testemunho vivo”. Em Jequitibá, esse testemunho chega de porta em porta com a Folia de Reis. Os foliões podem bater à casa do morador a qualquer hora, e essa visita não é apenas simbólica: é um momento de encontro, de fé e de partilha, que marca o ciclo do Natal e reforça os laços entre as pessoas.

Os elementos da folia carregam significados importantes. Bengalas enfeitadas, caixa artesanal, cantos e gestos do percurso não são só detalhes do ritual, mas expressões de identidade cultural construída ao longo do tempo. Por meio deles, a memória dos antepassados é mantida e atualizada.

A hospitalidade é parte essencial desse processo. As casas se abrem, as pessoas recebem os foliões com comida, oração e acolhimento. Esse momento revela como o sagrado e o cotidiano caminham juntos, e como a folia fortalece relações comunitárias, criando um sentimento de pertencimento.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que a tradição também muda. No passado recente, a Folia de Reis em Jequitibá era composta quase exclusivamente por homens. Como afirmam Pedro e Dias (2008, p. 44):

Essas folias fazem parte da tradição da religião popular em Minas Gerais e se caracterizam pela presença masculina, sendo que os performáticos são pequenos sitiantes e os salarizados rurais que expressam sua fé e seus sentimentos através das orações cantadas nas celebrações.

Hoje, essa realidade vem se transformando. As mulheres não apenas participam, mas assumem papéis importantes dentro da folia, como o porte da bandeira e o canto.

Essa mudança mostra que a cultura não é algo fixo. Ela acompanha o tempo e as transformações da sociedade. A presença das mulheres amplia a participação e fortalece a diversidade dentro da própria tradição, contribuindo para que mais pessoas se reconheçam nela.

Assim, a Folia de Reis continua sendo uma ação comunitária, mas agora mais aberta e inclusiva. Ao mesmo tempo em que preserva seus elementos fundamentais, ela também se adapta, garantindo que a tradição siga viva e significativa para as novas gerações. Nesse processo, contribui diretamente para o fortalecimento da cidadania cultural, ao permitir que diferentes sujeitos participem, se expressem e se reconheçam como parte dessa cultura.

4 O FESTIVAL DO FOLCLORE COMO ESTRATÉGIA DE RESISTÊNCIA

O Festival do Folclore de Jequitibá pode ser compreendido não apenas como um evento cultural, mas como uma importante ação comunitária de preservação, valorização e fortalecimento da cultura local. Realizado anualmente, geralmente no mês de setembro, o festival reúne comunidades urbanas, rurais e quilombolas em torno das tradições que fazem parte da identidade cultural do município.

A presença de grupos como a comunidade quilombola de Lagoa da Trindade, folias de reis, reinados, congados, pastorinhas, cantigas de roda, dança das fitas, encomendação das almas, incelência para chuva, canto das lavadeiras e outras manifestações evidencia a diversidade cultural do território. Mais que apresentações artísticas, essas práticas representam saberes, memórias e formas de viver construídas coletivamente ao longo das gerações. Durante os quatro dias de festa, a cidade vira espaço de encontro e partilha. Além das apresentações, há oficinas, participação das escolas locais, exposições de artesanato, festival gastronômico e shows. Nesse contexto, culinária, cantos, danças, rituais e objetos das comunidades deixam o espaço privado e cotidiano e ganham visibilidade pública e reconhecimento social.

O festival também funciona como uma espécie de grande galeria viva, onde as próprias comunidades se tornam protagonistas de suas narrativas culturais. As manifestações apresentadas não surgem como espetáculos desconectados da realidade local, mas como expressões do cotidiano, da fé, do trabalho e das memórias coletivas do povo jequitibaense.

Segundo Pedro e Dias (2008, p. 44): as festas populares envolvem música, dança, culinária, crenças e rituais transmitidos entre gerações, constituindo um patrimônio imaterial que fortalece os vínculos comunitários

e a identidade cultural. Em Jequitibá, o festival cumpre exatamente esse papel: fortalecer o sentimento de pertencimento e reafirmar a cultura local diante das transformações sociais e da fragilização de muitos modos de vida tradicionais.

Nesse sentido, o Festival do Folclore atua como estratégia de resistência cultural. Ao reunir comunidades e valorizar seus saberes, ele fortalece a cidadania cultural e amplia a participação social, permitindo que grupos invisibilizados encontrem espaço de reconhecimento, expressão e continuidade de suas tradições.

Assim, o festival não apenas preserva manifestações culturais, mas mantém vivos os vínculos entre território, memória e comunidade, reafirmando a cultura como prática coletiva e como direito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O REGISTRO COMO DIREITO

Ao longo deste estudo, foi possível compreender que as manifestações culturais presentes em Jequitibá ultrapassam o campo da tradição ou do entretenimento. Elas se constituem como ações comunitárias que fortalecem vínculos sociais, produzem pertencimento e contribuem para a construção da cidadania cultural no território.

O registro e a documentação dos saberes territoriais são fundamentais para a continuidade dessas tradições, diante das transformações sociais e econômicas que impactam os modos de vida locais. A recriação artística de símbolos, como o boneco Borrosa, junto aos cantos, festas e relatos preservados pela memória coletiva, torna-se ferramenta de resistência cultural e de preservação da identidade comunitária.

Embora o mutirão da capina e a figura do Borrosa tenham desaparecido do cotidiano produtivo de Jequitibá, pela substituição da agricultura familiar por modelos modernos de produção, sua memória permanece viva nas narrativas dos moradores e nas práticas culturais que resistem no território. Esse processo mostra como saberes territoriais tornam-se vulneráveis diante de modelos hegemônicos de desenvolvimento que fragilizam formas coletivas de trabalho, convivência e produção cultural.

No entanto, a lógica da ação comunitária não desapareceu. Ela se reorganizou em outras práticas coletivas, como as Folias de Reis, os grupos culturais, as apresentações das lavadeiras e a construção coletiva

do Festival do Folclore. Sem a participação das comunidades, essas manifestações dificilmente permaneceriam vivas ou teriam a mesma força simbólica e afetiva.

Nesse contexto, registrar, narrar e recriar essas experiências não significa apenas preservar lembranças do passado, mas garantir que futuras gerações tenham acesso às suas referências culturais e aos saberes produzidos no território. Assim, o registro da memória pode ser compreendido como uma forma de salvaguarda cultural e também como um direito coletivo.

Dessa forma, conclui-se que a diversidade cultural e as ações comunitárias em Jequitibá continuam desempenhando um papel importante na preservação das identidades locais, na resistência cultural e na construção de formas de cidadania cultural ligadas à memória, ao pertencimento e à participação coletiva.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

CORREIA, Geralda das Dores. Ação comunitária, memória e saberes territoriais em Jequitibá-MG: cultura, resistência e cidadania cultural.

Revista Observatório da Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

COMITÊ DA BACIA HIDROGRÁFICA DO RIO DAS VELHAS. **Plano Diretor de Recursos Hídricos da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas**. Belo Horizonte: CBH Rio das Velhas, [20--]. Disponível em: <https://cbhvelhas.org.br/biblioteca/planos-diretores/>. Acesso em: 17 abr. 2026.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**: século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

IBGE. **Cidades e Estados**: Jequitibá (MG). Rio de Janeiro: IBGE, 2024. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/jequitiba.html>. Acesso em: 22 abr. 2026.

MINAS GERAIS. **Lei nº 15.451, de 11 de janeiro de 2005**. Declara o Município de Jequitibá Capital Mineira do Folclore. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 2005. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/legislacao-anotada/texto-integral/lei/15451/2005>. Acesso em: 16 abr. 2026.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **A história de uma história**: escrita e trauma. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PEDRO, Fábio Costa; DIAS, Reinaldo. Patrimônio imaterial e turismo: o caso do município de Jequitibá-MG. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 8, n. 3, p. 41-53, 2008. Disponível em: [fe_barcelos,+CVT-2008-350 \(1\).pdf](#).

PEDRO, Fábio Costa. Percepções dos impactos de festivais culturais numa comunidade: o caso do Festivalhas Jequitibá/MG (Brasil). **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 25-43, abr. 2009. Disponível em: <URL>. Acesso em: 29 abr. 2026. Disponível em: [brunoturis,+14302-48161-1-CE.pdf](#)

UNESCO. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Paris: UNESCO, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conven%C3%A7%C3%A3oDiversidade.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2026.

A PESCA ARTESANAL E URBANA DO RECIFE – PERNAMBUCO: OS DESAFIOS FRENTE ÀS PRESSÕES URBANAS

Artur Borsa de Souza¹

RESUMO

A pesca artesanal no Recife é um saber ancestral de matriz negra e indígena que resiste no cotidiano de comunidades urbanas do Recife. Essencial para a economia local, esse labor enfrenta a ameaça constante da gentrificação. O trabalho busca valorizar essa prática como patrimônio imaterial, alertando para o risco de extinção desse saber-fazer. Ao difundir suas vulnerabilidades, reafirmando a pesca como identidade cultural sob ataque.

Palavras-chave: Pesca artesanal; Patrimônio imaterial; Urbanização; Recife; Pernambuco.

*

1 A PESCA ARTESANAL NA VENEZA BRASILEIRA (CONTEXTO HISTÓRICO)

Recife, capital do estado de Pernambuco, é mundialmente propagada como a “Veneza brasileira”, devido aos rios que cortam os bairros. É nesses mesmos rios que se pode ver o ofício da pesca artesanal ainda vivo: as afluentes dos rios Capibaribe, Beberibe, Jordão e Tejiptó são os locais onde muitos pescadores artesanais desenvolvem seus ofícios.

A cidade do Recife é o berço dos diferentes tipos de pescas feitas artesanalmente: a pesca da ostra, do marisco, do sururu, do peixe, da lula, da lagosta e de outros frutos do mar, as quais são desenvolvidas majoritariamente pelas populações periféricas que vivem às margens dos rios, como em Brasília Teimosa, na Ilha de Deus, entre outras localidades.

Esta pesca artesanal é oriunda de uma profunda interculturalidade que gerou a atual formação da pesca artesanal, na qual os saberes de negros e indígenas se tornam compartilhantes mediante as necessidades

¹ Museólogo pela Universidade Federal de Pernambuco, técnico em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Pernambuco e pesquisador do NEPE-UFPE (Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Etnicidades).

impostas pela colonização e são reimaginados ao contexto contemporâneo da localidade. Sobre esta conjuntura histórica, é mencionado pelo autor Luiz Geraldo Silva: “Neste contexto mais amplo, a história dos pescadores no Brasil-Colônia está profundamente ligada à história dos grupos oprimidos da sociedade colonial — os indígenas e, posteriormente, o negro africano.” (SILVA, 1988, p. 39)

É a partir do Brasil-Colônia que se iniciam os registros do desenvolvimento da pesca artesanal no território, havendo escritos também, posteriormente, no Brasil-Império e na República, chegando até os dias atuais enfraquecida, com poucas escritas que demarquem a sua importância local, porém, resistindo ao tempo e à colonização.

Com muitas técnicas, modos e saberes que foram repassados por gerações, a pesca artesanal do Recife resiste e coexiste na localidade. A pesca artesanal é essencialmente geracional, então, muito provavelmente, se você conhece um pescador da região, esse pescador tem pai, mãe, tios e avós que também pescam ou pescaram durante a sua vida.

“Afoitam-se bastante no oceano, servindo-se apenas de três toras de madeira, atadas, a que chamam Igapeba e que os portugueses chamam Jangada. A madeira de que para isso servem é, geralmente, a Apeiba” (Nieuhof, 1942 apud Cascudo, 2012, p. 35).

“Ricos e pobres coexistiam, mas não há dúvida de que ocupavam e viviam mundos separados. O povo, anônimo para a elite, era composto não apenas pelos mendigos, pescadores de siri e residentes em mocambos, mas também os artesãos, os caixeiros de lojas e os trabalhadores especializados de pequenas indústrias.” (Lubambo, 1991 apud Menezes, 2015, p. 83).

A pesca artesanal no Recife é comumente encontrada em textos de viajantes, oficiais e de pesquisadores, como nos trechos supracitados, sendo efetivamente um saber-fazer que tem uma raiz histórica muito bem fundamentada e realizada por pessoas excluídas da sociedade, como demonstra Menezes (2015).

2 PESCA ARTESANAL NO RECIFE E A URBANIZAÇÃO

Em uma pesquisa qualitativa desenvolvida no período de janeiro a dezembro de 2025 para o trabalho de conclusão de curso em Museologia na Universidade Federal de Pernambuco, denominada “Artefatos sobre a pesca artesanal: um estudo sobre patrimônio cultural e ambiental da bacia

do Pina em Recife”, a qual contou com a participação de 30 pescadores e pescadoras de comunidades como Brasília Teimosa e Ilha de Deus, foi comumente relatado sobre as dificuldades em manter seus territórios.

Os pescadores artesanais sofrem diretamente com as mudanças urbanas que vêm acontecendo no Recife em função da urbanização exacerbada encabeçada pela prefeitura municipal do Recife, na qual diversos territórios são cedidos a iniciativas privadas, ocorrendo a desapropriação de territórios ribeirinhos para a construção de parques, pontes e edifícios.

As águas são locais de compartilhamento dos pescadores com a natureza e isso é vital para a existência do saber da pesca artesanal da localidade. Como cerca de 90% dos entrevistados mencionam o descarte indevido do saneamento da cidade diretamente nesses rios, a qualidade dos pescados da região tem diminuído, bem como a regularidade na tábua das marés.

Em conversa no mesmo período da pesquisa com a gestão de 2025 da colônia de pescadores ZI, é revelado que o índice de pescadores locais é, em média, de mais de mil pescadores em atividade — havendo pouco diferencial quando separados por gênero. Essa numeração, em tom de alívio relatado pela gestora, não vem diminuindo apesar dos tempos, mas ela acredita que muitos dos mais novos que nascem em família de pescadores são desestimulados pelos próprios pais a não seguirem o ofício, pela falta de reconhecimento e pelas dificuldades de manterem seus territórios no decorrer do tempo.

Nesse sentido, é evidenciado pelos entrevistados, e pode também ser notado ao observar as políticas públicas, que a gestão municipal do Recife precariza o saber, não havendo o devido interesse em salvaguardar, tampouco em efetivar políticas para a defesa dos territórios pesqueiros. “Em muitos outros quilombos onde estão outros estados, muitas práticas foram destruídas pelo Estado. Talvez a palavra não seja destruída, mas precarizada.” (SANTOS; 2023, p. 43).

A ideia de precarização dos quilombos de Antônio Bispo pode ser aplicada à pesca artesanal do território, dado a sua origem colonial e as suas confluências de saberes que ocorrem tanto na pesca como nos quilombos. Portanto, é no contexto urbano do Recife que o território é excessivamente atacado perante as demandas dos planejamentos urbanos atuais.

A urbanização exacerbada do Recife e as decisões recentes vêm precarizando as populações pesqueiras urbanas. Um dos territórios que sofreram diretamente com a urbanização do Recife foi a comunidade de Roque Santeiro, a qual era essencialmente ribeirinha e tinha a presença de pescadores artesanais, mas foi substituída por um parque linear urbano. No processo, a população da região sequer foi ouvida se queria sair da localidade e os moradores foram realocados em habitacionais na região oposta da sua localidade, afastada das águas.

A expansion da RMR se fez, assim, predominantemente sobre as áreas de marê, faixas litorâneas e remanescentes de antigos engenhos, caracterizando-se como grandes extensões de “terra de marinha” e áreas loteadas nos demais municípios da região. (Neto; Moraes; Júnio; Costa; Oliveira, 2025).

A disputa territorial do Recife sobre o território costeiro é histórica e excludente da população que utiliza as águas para o seu trabalho. O texto supracitado é um parâmetro para a análise dessas políticas de urbanização a respeito das disputas pelas áreas de “terra de marinha”, áreas essas historicamente marcadas pela presença dos pescadores artesanais da região.

A pesca é uma das principais atividades que são afetadas e os seus territórios pesqueiros são, todo dia, alvo de especulação imobiliária e de uma urbanização predatória, desde a cessão ao meio privado de espaços que eram desenvolvidos para o labor até, efetivamente, os seus territórios como moradias.

Neste sentido, outros territórios pesqueiros também sofrem constantes pressões do mercado imobiliário do Recife, o qual é essencialmente predatório às áreas de gozo pleno da vista ao mar e aos rios da região. Contudo, no intuito de diminuir tais pressões urbanas, são criadas as ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social), um instrumento urbanístico jurídico de proteção de comunidades e bairros menos favorecidos do Recife, o qual não foi criado com o propósito inicial de proteção do território pesqueiro, mas acabou apropriado por muitos.

Desta forma, as ZEIS² foram instituídas em alguns bairros pesqueiros como Brasília Teimosa e Ilha de Deus. Contudo, é próximo dessas ZEIS que

² ZEIS é inserida na LUOS (Lei de Uso do Solo) de 1983 com o intuito de proteger bairros e comunidades que concentram populações de baixa renda para regularização fundiária e de moradia da região instituída como ZEIS.

a pressão da especulação imobiliária aumenta, dado a vista plena para os rios e o mar, o que ocorreu recentemente com a Brasília Teimosa. O zoneamento da ZEIS não compreende o patrimônio como parâmetro de proteção, o que é muito diferente da legislação de ZEPH (Zonas Especiais de Proteção do Patrimônio Histórico-cultural), a qual é dividida em subzonas que levam em consideração o meio ambiente, o patrimônio imaterial, entre outras relevâncias para a preservação do patrimônio.

Em Brasília Teimosa, ao redor do bairro, no período de dois anos foram construídas duas torres de habitação, dentre as quais estão o Edifício Líbano e a Praça do Líbano. O território do atual edifício Líbano foi construído em cima do antigo Clube Líbano do Recife³, o qual dividia o território costeiro da bacia do Pina com uma comunidade — a Comunidade EntrePontes — cujos moradores viviam em palafitas e da pesca artesanal.

Ocasionalmente, um incêndio no dia seis de maio de 2022 extinguiu totalmente as casas em palafitas que existiam na localidade, não deixando nenhum ferido grave. Dois anos após o incidente, sem nenhuma explicação de como e do porquê do incêndio no local, em março de 2025 iniciou-se a construção do parque e do edifício pela empresa Moura Dubeux.

A comunidade EntrePontes resistiu por muitos anos com seus moradores essencialmente compostos de pescadores que tinham à sua frente todo o rio, a bacia e o mar para executar seu labor. Com um prejuízo imensurável à moradia e à vida deles, foram perdidos bens materiais e também bens imateriais, como todo um saber, já que os mesmos não puderam voltar à localidade e o seu pequeno cais, construído pelos moradores, foi totalmente inutilizado pela empresa que colocou na localidade uma praça sem acessibilidade ao mar.

3 O “FUTURO” DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NO TERRITÓRIO URBANO

O Recife tem seu planejamento voltado ao “futuro”, com grandes empresas multinacionais de tecnologia ocupando uma grande parte dos espaços do centro; mas, sem a cultura e sem a natureza, esse futuro não deve chegar tão distante, dadas as emergências climáticas e as inundações frequentes do Recife: a cidade, quando é atingida por uma forte chuva, inunda-se, gerando enchentes nos bairros.

3

O clube Libano Brasileiro é um clube de tradição árabe fundado em 1956.

A dificuldade de reconhecer um patrimônio é influenciada diretamente pelas necessidades de urbanizar a cidade por parte da gestão, tendo uma urbanização elaborada para “gringo ver” — ditado popular —, quando não há uma organização adequada para a população e, quando há, é voltada para o outro, e não para quem vive e enxerta de cultura e vida as veias da cidade do Recife.

Esse problema na urbanização do Recife pode ser analisado por uma reflexão do autor Ailton Krenak (2022, p. 66) no seu capítulo “Cidades, Pandemias e outras Geringonças”, no qual o autor menciona: “A sinuosidade dos corpos dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano”. É possível refletir sobre esse olhar que a urbanização tem e que efetivamente ocorre no Recife: a urbanização não é pensada na utilização dos rios e do mar e, quando pensados, são em formas de privatizar e/ou *desacessibilizar* o acesso às pessoas periféricas.

A pesca artesanal do Recife reflete a necessidade de um planejamento que ouça os pescadores locais para obter um urbano saudável para o saber da pesca e para a população na totalidade. Essa predadorização dos espaços públicos é um projeto político de um Estado que não quer entender a pesca artesanal como um patrimônio, no intuito de utilizar esses espaços nos interesses próprios.

Pensar em uma cidade e em uma urbanidade pensadas em conjunto com os pescadores artesanais urbanos do Recife é analisar alternativas que favoreçam um bem cultural, histórico e ancestral a permanecer. Preservar a efetividade do labor é preservar memórias indígenas e negras que viveram no Recife e que sofreram por décadas de opressões.

Quando Davi Kopenawa narra as aliança entre humanos e os *Xapiri*, os espíritos da floresta, está falando da mesma. Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se aproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e romanos. (KRENAK, 2022, p. 70, 71).

O texto supracitado relata algo importante ao abordar a aliança entre os *Xapiri* e os humanos. Davi Kopenawa afirma que tal aliança se faz necessária para que o “céu não caia”. A queda do céu é uma profecia cosmológica do povo Yanomami que alerta: a falta de cuidado com os espíritos da natureza – os *Xapiri* – poderá acarretar a destruição completa

da humanidade. Mas como isso se relaciona diretamente com a pesca artesanal em Recife?

A profecia evoca um tema eminentemente estudado por diferentes cientistas: a efemeridade da natureza e a dependência intrínseca da vida humana a ela. Os rios e o mar fazem de Recife o que a cidade é hoje; sem o devido cuidado e sem uma aliança com o meio ambiente, haverá uma perda imensurável. Para evitar que isso ocorra, o caminho necessário é ouvir os povos originários e as comunidades tradicionais, como os ribeirinhos, os indígenas e a população negra.

Como cantava o saudoso Reginaldo Rossi (1994) na música “Recife Minha Cidade”, “Recife tem encantos mil”. A letra mostra que a cidade, apesar de muito urbana, abriga desde belezas plásticas até riquezas naturais. Isso é verossímil, porém o planejamento urbano de Recife não é pensado para a preservação desses encantos. Tal cenário é evidenciado pelo relato da pescadora da Bacia do Pina, Dona Leu – Patrimônio Vivo do Recife –, que afirma que as intensas alterações urbanas próximas ao território pesqueiro têm prejudicado severamente a rotina das comunidades locais.

Muitos pescadores entrevistados em Recife trazem à luz um grande problema: a construção do Novotel e de seu cais privativo, que vem dificultando a locomoção dos pescadores artesanais pelas correntes marítimas. O empreendimento, localizado no bairro de São José, consiste em um hotel que oferece vista plena para o mar e possui um cais de uso exclusivo. Contudo, a estrutura foi erguida exatamente no percurso de saída utilizado por muitos pescadores a favor da correnteza. Com a obstrução desse trajeto, eles agora são obrigados a navegar contra a corrente, enfrentando grandes dificuldades. Embora alguns barcos possuam motor, uma parcela significativa pesca dentro da Bacia do Pina utilizando apenas o remo, o que torna a execução do seu labor ainda mais penosa.

A pesca artesanal serve de sustento financeiro e alimentar para muitas famílias. Garantir o acesso aos pescados é fundamental para essa população. Portanto, salvaguardar e planejar o espaço urbano pensando nos pescadores artesanais vai além de uma necessidade patrimonial: interliga-se diretamente com as demandas sociais dessa população historicamente marginalizada e periférica.

Atualmente, no campo do patrimônio municipal de Recife, houve avanços legislativos voltados à pesca artesanal: em 2024, por iniciativa

da vereadora Liana Cirne, ocorreu o reconhecimento das marisqueiras como Patrimônio Imaterial do Recife; além disso, como mencionado anteriormente, em 2025 Dona Leu — que é marisqueira — foi reconhecida, via edital, como Patrimônio Vivo da cidade. Contudo, apenas essas honrarias não garantem a permanência e a sobrevivência dos pescadores urbanos na capital pernambucana.

A pesca do marisco faz parte da pesca artesanal do Recife, feita majoritariamente por mulheres e seus filhos. Desde sua captura até o beneficiamento⁴ do marisco, há uma importância tremenda de patrimonializar esse bem exercido pelas mulheres do Recife. Porém, qual seria o interesse do município em não patrimonializar a pesca artesanal, mas sim uma das subcategorias da pesca artesanal?

Entender a importância do marisco é também entender e legitimar a pesca artesanal, mas por que até hoje a pesca artesanal não é oficialmente reconhecida como patrimônio imaterial do Recife? Por que a urbanização do Recife vai contra a proteção de um saber-fazer tão importante para a identidade do recifense?

É melhor falar colonialismo do que racismo, porque alterar a arquitetura, subjugar ou proibir a arquitetura existente é mais do que racismo. Por que não levaram em consideração a arquitetura do povo da favela? (SANTOS; 2023, p. 60).

O colono faz a história, e sabe que a fez. E como se refere constantemente à história de sua metrópole, indica claramente que ele é aqui o prolongamento dessa metrópole (FANON, 2022, p. 48).

O colonialismo ainda permeia as relações urbanas da metrópole recifense, entender que o reconhecimento de uma totalidade da pesca artesanal do território urbano, é também reconhecer seus territórios são importantes para manter o saber, e isso quebra diretamente com as necessidades da gestão atual –2025 a 2026– que é a privatização e arrecadação financeira a partir dessas cessões.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Recife foi a porta de entrada para muitos colonos no Brasil. Contudo, foi por meio do poder colonial latente que eles estabeleceram uma cadeia

4 O beneficiamento é o nome dado oficialmente para o ato de tornar útil e benéfico o pescado, por exemplo, o marisco precisa ser limpo, cozido e peneirado para aí sim conseguir ser vendido ou consumido.

predatória, na qual o homem branco, como detentor do poder, ditava o que era certo e errado. Esse processo violento atingiu desde a religião dos povos originários até o cerne de sua própria identidade, tornando sua cultura e seus saberes irrelevantes. Diante disso, até quando esse processo colonial será reproduzido e resguardado pelas instâncias de poder municipal?

A não salvaguardar a pesca artesanal como um saber tradicional da população recifense é negar sua origem marginalizada e empurrar a população negra e indígena para a periferia social. Se hoje a pesca artesanal se reinventa e resiste na contemporaneidade, isso se deve à identidade latente de uma cultura historicamente apagada por um sistema e por uma lógica de cidade coloniais.

A urbanização deveria ser planejada a partir da importância dos rios, confluindo com as suas águas, e não baseada em lógicas que impeçam o seu curso. O planejamento urbano deve ser fundamentado na promoção de uma melhor vivência na cidade para as pessoas que a fundaram e que dela dependem diariamente. A pesca artesanal faz parte da cultura do Recife; portanto, sua salvaguarda e patrimonialização precisam ser encaradas com máxima urgência.

Os territórios pesqueiros na capital pernambucana devem ser pensados a partir do uso coletivo do mar e dos rios, com a criação de cais e píeres acessíveis a todas as comunidades locais. É fundamental instituir uma legislação que proteja as águas em detrimento do lucro de empresas privadas. Os rios e o mar pertencem aos recifenses, e os pescadores artesanais devem ter o direito de exercer seu labor plenamente garantido.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

SOUZA, Borsa de Souza. A pesca artesanal e urbana do Recife-Pernambuco: os desafios frente às pressões urbanas. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da jangada**: itinerário místico e etnográfico. São Paulo: Global, 2012.

FRANTZ FANON. **Os condenados da Terra**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MENEZES, J. L. M. **O Recife de Maurício de Nassau**. Recife: Comunicarte, 2015.

NETO, José Ferreira et al. **Expansão urbana e conflitos socioambientais na Região Metropolitana do Recife**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2025.

SILVA, Luiz Geraldo (coord.). **Os pescadores na história do Brasil**: colônia e império. Recife: Comissão Pastoral dos Pescadores, 1988.

SANTOS; PEREIRA, S. **A terra dá, a terra quer**. [s.l.] Ubu Editora, 2023.

MUITOS PATRIMÔNIOS IMPORTAM: AÇÕES EDUCATIVAS PARA VALORIZAR MEMÓRIAS E IDENTIDADES DE OUTROS GRUPOS SOCIAIS

João Lorandi Demarchi¹
Ana Paula Itocazo Soida²

RESUMO

O artigo analisa como o Inventário Participativo de Referências Culturais do Arouche LGBTQIAPN+ possibilitou a releitura do território do Arouche ao dar voz a grupos sociais vulnerabilizados e historicamente silenciados. O texto baseia-se no debate colocado por Chimamanda Adiche sobre a necessidade de histórias múltiplas, a fim quebrar preconceitos e contestar a submissão de grupos sociais por outros.

Palavras-chaves: direitos LGBTQIAPN+; Largo do Arouche; Inventário Participativo de Referências Culturais; contra-hegemonia.

*

1 INTRODUÇÃO

Em 2009, Chimamanda Adichie já era uma romancista renomada quando proferiu sua palestra no *TED Talks* intitulada “O perigo da história única”. Nos vinte minutos de exposição, Adichie conseguiu sintetizar como a escrita da história é produzida por quem detém o poder para legitimar sua dominação. O termo *igbo nkali* revela como a “operação historiográfica” é, na verdade, um campo de disputa.

É impossível falar de história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em *igbo* na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são

¹ Doutor em Educação pela FE-USP. Mestre em Geografia e graduado em História pela FFLCH-USP. Em todas esse percurso teve com objeto de pesquisa o campo da educação patrimonial no Brasil. É professor substituto da Universidade do Estado de Minas Gerais.

² Arquiteta e urbanista, Especialista em Sociopsicologia pela FESP-SP e Mestra em Geografia Humana pela FFLCH-USP. Atua na área da Educação Patrimonial e na Conservação do Patrimônio Cultural edificado. Atualmente ocupa cargo de Analista de Patrimônio Cultural na Fundação Patrimônio Histórico da Energia e Saneamento de São Paulo.

contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito do poder. (Adichie, 2019, p. 22-23)

Para Adichie (2019), os dominadores criam estereótipos a partir da repetição de ideias criadas por eles mesmos para simplificar e reduzir os dominados a características convenientes aos seus dominadores. Nesse esforço, também faz parte da sistemática do poder, a omissão da perspectiva dos dominados. Citando o poeta palestino Mourid Barghouti, a escritora reforça que, para dominar um povo, a melhor forma é contar a história desse povo omitindo as histórias que precederam o contato com o colonizador.

De 2009 para cá, a palestra de Adichie foi editada em livro no Brasil e passou a introduzir os debates sobre a história africana e a problematizar o olhar eurocêntrico. Apesar desses usos mais recorrentes, este artigo pretende problematizar o patrimônio hegemônico brasileiro a partir da questão central que orienta a reflexão de Adichie, qual seja, o perigo da história única. O artigo pretende apontar como os órgãos estatais de preservação do patrimônio contam uma história única. Em contraponto, pretende demonstrar como ações educativas problematizadoras tensionam esses estereótipos e permitem que muitas histórias sejam contadas.

A premissa do artigo é que essa fundamentação teórica possibilita, conforme Adichie conclui em sua palestra, perceber a importância de muitos outros patrimônios no combate aos estigmas atribuídos aos grupos periféricos.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (*op. cit.*, p. 32)

Para o patrimônio ser instrumento de empoderamento e de humanização, a fim de reparar a dignidade de grupos sociais, é necessário refundar epistemologias capazes de valorizar as histórias dos grupos subalternizados e recriar métodos que tornem possível o registro de suas memórias.

Para demonstrar essa possibilidade, este artigo apresenta uma ação de educação patrimonial emancipadora, denominada inventário participativo, desenvolvida no Largo do Arouche, um território estigmatizado

na região do centro de São Paulo, e refletir sobre como os patrimônios identificados permitem reaver “uma espécie de paraíso” (*op. cit.*, p. 33).

Está claro que a história única tem contribuído para diferentes formas de dominação. Portanto, possibilitar a emergência de outras histórias e de muitos patrimônios constitui uma ação de contrapoder e contra-hegemonia. Por isso, o inventário participativo no Largo do Arouche deve ser considerado uma ação de cidadania que, ao reivindicar os direitos à memória e à identidade, tensiona uma sociedade que se pretende democrática, mas na qual os patrimônios protegidos ainda são privilégios de poucas classes sociais, que contam tanto a sua história quanto a dos outros grupos.

2 INVENTÁRIOS PARTICIPATIVOS CONTRA O PATRIMÔNIO ÚNICO

Nos critérios definidos para atribuir a um bem cultural, seja material ou imaterial, o valor de patrimônio é ideológico. Apesar de parecerem inquestionáveis, universais e naturais, privilegiam apenas algumas classes sociais, enquanto obliteram tantas outras. Isso fica evidente a partir da compreensão de como a concepção de patrimônio se desenvolveu no Brasil. Márcia Chuva (2017) demonstrou como esses critérios foram forjados a partir das concepções de história, de arte e, sobretudo, de nação que os modernistas instituíram, na década de 1930, como políticas culturais. Esse projeto foi tão eficiente que, ainda hoje, é possível afirmar, com Joaquim Falcão (2000), que houve uma redução da história brasileira a igrejas barrocas, palácios e casas-grandes.

Com isso, é possível identificar uma história única por meio do patrimônio protegido, na qual o Brasil pretendeu construir uma imagem de si mesmo em que o mito da democracia racial e de um país pacífico é ilustrado por monumentos aos bandeirantes e, de um país aurífero, pelas igrejas mineiras. A seletividade dessa história nacional torna, portanto, a memória e a identidade privilégios de poucas classes sociais. Afinal, nem todos os grupos sociais se veem reconhecidos nos patrimônios culturais.

Conforme critica Marilena Chauí (2018), privilégio é o oposto do direito. Uma sociedade efetivamente democrática somente se concretizará quando os direitos forem universalizados. “[...] Justamente por sua universalidade, um direito se opõe ao *privilégio*, pois este é sempre particular e nunca

pode universalizar-se, de maneira que onde há privilégio não pode haver direitos” (Chauí, 2018, p. 35).

Portanto, como possibilitar que grupos sociais até então obliterados pela história única nacional passem a indicar suas memórias e reafirmar suas identidades? Como universalizar a identificação de seus patrimônios? Em outros termos, como tornar o patrimônio cultural um direito?

Uma possibilidade de superar a história única dos patrimônios é a subversão promovida por uma educação patrimonial emancipadora.

A educação, na perspectiva de Paulo Freire (2014), tem a capacidade de desvelar as relações de opressão, conscientizando as pessoas educandas-educadoras sobre as desigualdades sociais. Nessa perspectiva pedagógica, baseada no diálogo, educadores e educandos investigam conjuntamente o contexto cultural em que estão inseridos para, a partir de temas geradores, percebe a realidade como uma construção histórica. A realidade, por isso, é apreendida como passível de ser feita e refeita. Essa aproximação crítica da realidade constitui uma forma de as pessoas se reconhecerem enquanto sujeitos históricos capazes de transformá-la.

Em 2016, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), publicou uma proposta de educação patrimonial denominada Inventário Participativo, na qual, subvertendo a recorrente tutela estatal, indica uma forma de desenvolver ações educativas com base no patrimônio cultural.

A presente publicação é de livre acesso, destinada ao público em geral, podendo ser utilizada sem necessidade de licença, autorização ou cessão de direitos. Constitui-se, antes, numa ferramenta de Educação Patrimonial com objetivos principais de fomentar no leitor a discussão sobre patrimônio cultural, assim como estimular que a própria comunidade busque identificar e valorizar as suas referências culturais. (Instituto..., 2016, p. 5)

Os inventários participativos permitem que grupos sociais se apropriem da realidade em que estão inseridos por meio da identificação de suas referências culturais. A busca por identificar seu patrimônio cultural passa a mediar um processo de conscientização sobre a realidade e, por isso, permite às pessoas afirmarem suas identidades e memórias. Apesar da atuação dos órgãos públicos, os grupos sociais passam a perceber-se como produtores de cultura. A mobilização em torno de patrimônios cotidianos fortalece a defesa de sua permanência em territórios e a luta pela ampliação de direitos sociais.

O inventário participativo empodera e humaniza.

Alinhada a essa concepção de educação patrimonial que foi criada, na Universidade de São Paulo, em 2011, o coletivo Rede Paulista de Educação Patrimonial (Repep). Desde então, a Repep congrega ativistas de diversas áreas do conhecimento que atuam para problematizar o patrimônio hegemônico por meio do desenvolvimento de ações educativas que possibilitem a assunção de sujeitos pertencentes a grupos sociais subalternizados.

3 LARGO DO AROUCHE E O INVENTÁRIO PARTICIPATIVO LGBTQIAPN+

Entre as pesquisas e ações, a Repep desenvolveu o *Inventário Participativo de Referências Culturais do Arouche LGBTQIAPN+*. O território Arouche, localizado no centro da cidade de São Paulo, constitui um núcleo de diversidade étnica, racial, social, sexual e de gênero, como será explorado adiante, e foi alvo de um “Projeto de Revitalização”³ por parte da Prefeitura Municipal, que levaria à gentrificação do local. Isso se fazia evidente na forma como o escritório de arquitetura decidiu representar, em imagens, o futuro desejado: pessoas brancas, consumindo e se comportando como integrantes das classes média e média alta, ou seja, apagando a existência da diversidade local. Assim, o Inventário Participativo foi uma resposta da sociedade civil organizada contra a ameaça de expulsão da população mais pobre.

O Largo do Arouche tem cerca de 7 mil metros quadrados, localiza-se na região central de São Paulo, é recortado por ruas e fragmentado em três praças. Constitui um símbolo do urbanismo rodoviarista da cidade, que privilegia ruas em detrimento das áreas verdes. É também um espaço simbólico para a comunidade LGBTQIAPN+, que o ocupa há pelo menos 60 anos. Isso significa que o largo e suas redondezas acompanharam as transformações dessa comunidade, passando pela perseguição institucional nos anos 1940 e pela repressão assassina da Ditadura Civil-Militar instaurada em 1964, alcançando maior liberdade nas décadas finais do século XX e, posteriormente, importantes conquistas de direitos no século XXI, como a criminalização da LGBTfobia. Importante salientar, contudo, que a LGBTfobia ainda se manifesta de forma comum, cotidiana e, muitas vezes, extremamente violenta. O preconceito continua permeando o imaginário

3 Projeto de Revitalização do Largo do Arouche. Triptyque Projetos Ltda.

social brasileiro, caracterizando as pessoas LGBTQIAPN+ como sem caráter, promíscuas, desonestas, doentes etc.

Atualmente, existem diversos territórios LGBTQIAPN+ em São Paulo, mas o Arouche destaca-se tanto por sua história quanto por sua diversidade social e racial. Ainda que a comunidade e a cultura LGBTQIAPN+ sejam hoje mais aceitas, o Brasil segue com seus preconceitos, como o racismo e a aporofobia. Não é possível afirmar, portanto, que uma mulher negra e pobre tenha os direitos respeitados como um homem branco e rico. A desigualdade é ainda maior para pessoas trans pobres, pois, enquanto pessoas ricas podem consumir produtos de beleza e realizar cirurgias de redesignação sexual em boas clínicas, muitas pessoas trans pobres se veem-se forçadas a recorrer a produtos impróprios, que impactam na saúde, além de submeter-se a cirurgias realizadas em clínicas clandestinas, que frequentemente desfiguram seus corpos.

O território Arouche sempre foi um lugar de diversidade, em diversos aspectos da palavra. Pessoas pobres e racializadas moram e usufruem do local por se sentirem mais seguras no cerne da comunidade, enquanto pessoas com alto poder aquisitivo usufruem da rede de comércio e de serviços especializados. Além disso, a rede governamental especializada para atender pessoas LGBTs - principalmente voltadas à prevenção, detecção e tratamento contra HIV/Aids e outras ISTs -, atrai pessoas pobres, principalmente mulheres travestis e profissionais do sexo. Tal aspecto é confirmado pela fala de Fernanda Frazão, pessoa em situação de rua:

De todos os lugares que eu piso, o lugar que mais me sinto bem, o local que mais me sinto visível é no Arouche. É o local que acolhe mais pessoas travestis, pretas, periféricas. Corpos como o meu que são mais marginalizados. É o local que posso ser quem eu sou sem medo de ser reprimida. (Fernanda Frazão, entrevista concedida ao Inventário Participativo em 18/06/2022)

Daí a necessidade de focar a pesquisa sobre patrimônio cultural nas pessoas LGBTQIAPN+ pobres, pois o projeto de "Revitalização" reconhecia a histórica identidade LGBTQIAPN+ do local, mas não sua diversidade, as desigualdades sociais e os preconceitos existentes *dentro* da própria comunidade. Para os autores do projeto, não importava se os novos moradores e frequentadores do território fossem cis ou trans, heterossexuais ou representassem as cores da Bandeira do Orgulho, desde

que aceitassem a padronização dos modos de viver, de se expressar e de consumir característicos das classes sociais mais abastadas.

O projeto de reforma foi lançado pela Prefeitura em 2019 e provocou reação da comunidade local, que se organizou para impedir o processo higienista proposto. Já no ano seguinte foram iniciados os esforços para a realização do inventário participativo. Logo no início, a pesquisa foi interrompida pela pandemia da Covid-19, sendo retomada em 2021 e finalizada dois anos depois⁴. A ação resultou da união de esforços entre a Repep e o Coletivo Arouchianos LGBTQIAPN+, grupo que atua na região fornecendo serviços de assistência social, saúde e informações importantes para a comunidade, com foco principal na população mais vulnerabilizada, ou seja, pessoas pobres, racializadas, trans e travestis.

O Inventário do Arouche, publicado em plataforma aberta⁵ e disponível no museu virtual M.O.N.A. (Museu Ocupação de Narrativas do Arouche)⁶, identificou 40 referências culturais para a comunidade local, que constituem peças do universo multifacetado do Arouche. São festas, redes de apoio, jeitos específicos de expressão e modos particulares de sobreviver num país ainda muito LGBTfóbico, misógino e racista. Dentre essas referências culturais, destacamos quatro a seguir.

A estátua **Depois do Banho**, instalada no largo, representa uma figura de traços femininos, deitada de costas, nua, apoiada sobre um braço, enquanto o outro sustenta a cabeça, com o peito levantado. É uma obra em bronze sobre base de granito, de autoria do renomado artista Victor Brecheret. Para a comunidade LGBTQIAPN+, porém, a escultura é conhecida como “Pepeka”, em razão da protuberância existente na virilha. Para a comunidade, os traços da estátua não deixam claro o sexo da figura, o que permite interpretá-la como uma pessoa andrógina, trans ou travesti. Trata-se, portanto, de uma forma de ressignificar uma imagem – no caso, uma linguagem escultural clássica-modernista – em algo mais próximo da realidade cotidiana, pertencente aos seus universos de experiência, e com o qual conseguem interagir.

Outra referência foi nomeada **Ruas de Trabalho** e trata dos locais de trabalho de atuação de profissionais do sexo, principalmente mulheres trans e travestis, em razão da maior carga de violência a que estão

4 O Inventário Participativo do Arouche LGBTQIAPN+ foi realizado com recursos do edital da USP Inclusão e Diversidade, da Pró-reitoria de Cultura e Extensão.

5 Disponível no Portal de Livros Abertos da USP. Link nas Referências

6 Disponível em www.arouchianos.com.br/mona.html

submetidas. Essa referência busca, entre outros objetivos, refletir sobre a complexidade e as contradições que permeiam o universo das profissionais do sexo. Segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), cerca de 90% das mulheres transexuais têm a prostituição como principal fonte de renda. Pessoas trans e travestis são compulsoriamente levadas à prostituição e à vida criminosa e violência em razão da menor empregabilidade no mercado de trabalho, pois, no geral, deixam a casa e a família muito jovens, apresentam baixa escolaridade, carecem de apoio emocional e psicológico e são alvos constantes de preconceitos, segundo a mesma associação.

As relações entre profissionais do sexo e clientes revelam as diferenças de poder, pois, muitos destes são homens cisgênero que vivem vidas duplas: uma escondida como consumidores de corpos trans; outra pública, na qual se relacionam apenas com mulheres cisgênero e, muitas vezes, manifestam-se contrariamente às diversidades de gênero e sexualidade.

Vocês precisam se perguntar quem eram os clientes. Esses clientes não eram homens pobres, não eram homens pretos, não eram homens da periferia. Esses clientes eram homens da *high society*. Homens que podiam se dar o luxo de, infectados com alguma IST, ou alguma decadência física por causa dos excessos de drogas, iam pras clínicas na Suíça. É desses homens que a gente precisa falar, porque são esses homens que vão pro exterior [...] Aí você vem, essa HIV chega aqui e quem é que traz? São homens ricos, que estiveram na Europa e vieram pra cá, pro Brasil, já infectados. São eles que procuram as travestis. (Thaís Azevedo, entrevista concedida ao Inventário Participativo em 18/06/2022)

São dois mundos opostos codependentes que se colidem: um que consome o corpo; outro que fornece o serviço. Entre ambos existe um abismo que os separa. O primeiro preserva a credibilidade do homem cis, detentor de maior poder aquisitivo e de influência e, por isso, mais respeitado perante a Lei. O segundo é historicamente silenciado e violentado pela própria Lei.

As marcas do poder armado institucional também foram lembradas pelos entrevistados, principalmente em relação à violência sistemática ocorrida durante a Ditadura Civil-Militar e os anos de redemocratização. Era o que a travesti e ex-prostituta Diana Pequeno relatou em entrevista para a pesquisa, ao comentar sobre o autoritarismo da polícia:

Eu perdi amigas minha no mato⁷, porque eles matavam. Ele (Wilson Richetti, delegado da Polícia no centro) atirava. Naquela época, não tinha

⁷ Diana Pequeno relata momentos em que a Polícia Civil levava prostitutas para matagais e as executava, deixando depois os corpos no local. A prática foi recorrente durante a Ditadura Civil-Militar e nos anos seguintes à democratização.

esses negócios, não. Matavam e era um viado a menos em São Paulo. E, se pegam a gente, não procuram os familiares. Já pega, já joga logo dentro do saco. Pronto, acabou. (Diana Pequeno, entrevista concedida ao Inventário Participativo em 18/06/2022).

Em outra entrevista, a ativista Neon Cunha relatou que, nos anos de chumbo, havia manhãs em que o largo amanhecia com corpos de travestis estendidos nas calçadas. Atualmente, Wilson Richetti dá nome à unidade da delegacia localizada no centro, próxima ao Largo do Arouche, numa clara demonstração de poder e provocação sobre a comunidade. A **Delegacia Seccional do Centro** também foi identificada como referência cultural, não como símbolo da perversidade da polícia, mas como fonte inspiradora de resistência. Como uma fagulha de um incêndio que está sempre prestes a explodir, e diante do qual é preciso estar sempre em alerta.

Por fim, o próprio **Largo do Arouche** foi identificado como uma referência cultural, entendido como um núcleo que irradia e concentra a vida e a diversidade do território. Os usos do largo são muitos: passagem, passeio com cachorros, flerte, sexo, cama, abrigo, celebração e protestos. Foi ali que, em 1980, manifestantes gritaram “o Arouche é nosso!”, num protesto contra a violência policial perpetrada pela polícia sob o comando de Richetti. Também era no largo e nos bares ao redor que se encontravam pessoas acometidas pelo HIV/Aids em busca de apoio e desabafo.

Um elemento tornava a praça ainda mais especial: uma árvore centenária cuja altura saltava aos olhos, a **Chichá**, também identificada como referência cultural. Sob sua copa, pessoas amigas ou desconhecidas confidenciaram seus medos diante da epidemia da HIV/Aids. A árvore também representava esperança e futuro, pois simbolizava a resiliência que árvores centenárias carregam. Infelizmente, a Chichá caiu em 2025 devido ao apodrecimento de sua madeira. Sua queda comeveu a comunidade, que se reuniu naquele dia para lamentar e celebrar um dos maiores símbolos daquele território.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Inventário Participativo do Arouche LGBTQIAPN+, assim como o debate proposto por Chimamanda Adiche, mostrou como existem muitas histórias possíveis na região do Arouche, algumas com maior poder político

e de construção do senso comum, outras silenciadas e desvalidadas. O Brasil ainda caminha com pernas curtas e trêmulas rumo a uma sociedade que valoriza a diversidade sexual e de gênero, mas persistem inúmeras camadas de desvalorização. Se, no caso do Arouche, o padrão cis heterossexual deixa de ser, aos poucos, “maior que outro”, o mesmo não ocorre na hierarquização entre ricos e pobres. O projeto de “revitalização” do largo tentou horizontalizar as diferenças sociais, eliminando a presença e a voz do mais pobre.

O inventário participativo demonstrou que o território LGBTQIAPN+ foi construído primordialmente pela população mais pobre, inclusive em sua condição marginalizada. É essa população que dá vida às estátuas, que ocupa ruas e que segue ressignificando o passado, fornecendo outros olhares para a história contada pelos vencedores, aspecto bem exemplificado na releitura da Delegacia Seccional do Centro.

Assim como a Chichá sobreviveu, resilientemente, às transformações urbanas, a comunidade LGBTQIAPN+ pobre do Arouche segue existindo e resistindo, transformando-se, adaptando-se e inspirando outros grupos sociais a escrever novas interpretações da história e a perturbar o coro dos contentes.

Imagem 1 – Proposta de intervenção no Largo do Arouche apresentada pelo escritório de arquitetura



Autoria: Triptyque Projetos Ltda. Fonte: Arch Daily

Imagem 2 – Montagem feita pelo Coletivo Arouchianos sobre a imagem de intervenção com pessoas reais que utilizam o Largo do Arouche



Fonte: Coletivo Arouchianos.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

DEMARCHI, J. L; SOIDA, A. P. I. Muitos patrimônios importam: ações educativas para valorizar memórias e identidades de outros grupos sociais. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026.

Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo da história única**. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ANTRA. Associação Nacional de Travestis e Transexuais. **Dossiê trans Brasil**: um olhar acerca do perfil de travestis e mulheres transexuais no sistema prisional. Coordenação de Bruna Benevides. 1ª ed. Brasília, DF: Distrito Drag; ANTRA, 2022.

BARATTO, Romullo. Prefeitura de São Paulo inicia projeto de requalificação do Largo do Arouche desenhado por Triptyque e Estúdio Módulo. **Arch Daily**. Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/918174/prefeitura-de-sao-paulo-inicia-projeto-de-requalificacao-do-largo-do-arouche-desenhado-por-triptyque-e-estudio-modulo>> Acesso em: 4 maio 2026.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. Organização de Ericka M. Itokazu e Luciana Chauí-Berlinck. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CHUVA, Marcia R. R. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 57ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Educação patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação. Brasília-DF, 2016.

NITO, Mariana Kimie. **Inventário participativo Arouche LGBTQIA+**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788575064481> Disponível em: <www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1036> Acesso em: 3 maio 2026.

ENTRE TRILHOS E ARQUIVOS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE MEMÓRIA FERROVIÁRIA, SILENCIAMENTOS E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO NO CEARÁ

Cynthia Rocha Brasil¹

RESUMO

Este relato descreve a experiência de avaliação das políticas de memória e reparação voltadas aos ferroviários cearenses perseguidos na ditadura militar. Articula-se a prática profissional no Arquivo Público, a memória familiar e a metodologia de Avaliação em Profundidade. Propõe-se a superação da dimensão meramente indenizatória em prol do reconhecimento simbólico operário.

Palavras-chave: Memória; Ferroviários; Ditadura Militar; Avaliação em Profundidade; Ação Comunitária.

*

1 INTRODUÇÃO: O DESPERTAR DA MEMÓRIA

O fazer científico, para mim, nunca foi um exercício de neutralidade distante, mas um “artesanato intelectual” que exige paciência, sensibilidade e, sobretudo, ética. Como servidora do Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC) e pesquisadora do Mestrado em Avaliação de Políticas Públicas (MAPP/UFC), este relato emerge da provocação do real: a necessidade de desnaturalizar o cotidiano burocrático para alcançar as feridas da nossa democracia. O fazer científico, nesta trajetória, é compreendido como um ‘artesanato intelectual’ (MILLS, 2009). Este relato descreve minha experiência de imersão nos acervos da repressão e minha atuação junto aos ferroviários cearenses, buscando avaliar como o Estado brasileiro estruturou o reconhecimento e a reparação desses trabalhadores que, en-

¹ Mestranda em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará, possui graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Ceará (2007) e Especialização em Pesquisa Científica pela Universidade Estadual do Ceará (2012). Atualmente é bibliotecária da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, lotada no Arquivo Público do Estado. Trabalha com o fundo Associação Anistia 64/68, tratando tecnicamente a documentação de acordo com as diretrizes da Ciência da Informação / Arquivologia, com ênfase em Técnicas de Recuperação e Disseminação da Informação.

tre trilhos e lutas, enfrentaram a “modernização conservadora” de um país que muitas vezes prefere o esquecimento à justiça.

2 O ARQUIVO COMO TERRITÓRIO DE DISPUTA E AFETIVIDADE

O Arquivo Público não é um depósito estático, mas um território vibrante de disputa pela memória social. A imersão nos fundos da Associação 64/68 Anistia, do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e do SEI (Serviço Estadual de Informação) revelou que o apagamento das trajetórias operárias não é uma lacuna accidental, mas um elemento central da política de silenciamento estatal. A chegada do acervo da Associação 64/68 ao Arquivo Público do Estado do Ceará (APEC), em junho de 2022, foi o marco que possibilitou identificar um volume expressivo de registros sobre esse grupo historicamente menos estudado no contexto da repressão militar.

Nesta experiência, o encontro com o prontuário de meu tio Afonso (Afonso Bento Bezerra), ferroviário e ex-presidente da associação dos empregados, preso e torturado pelo regime, conferiu uma densidade ética inegociável à pesquisa. A repressão obteve seu intento ao transformá-lo em um homem recluso, mas o resgate documental permite transformar o trauma individual em patrimônio coletivo. Esta “teia” tecida entre fatos históricos, memória afetiva e documentos oficiais desperta um pensar relacional que transcende a esfera familiar, evidenciando como a repressão estatal foi eficaz no silenciamento subjetivo de suas vítimas. A biografia do meu tio, que faleceu acometido por um câncer após anos de reclusão e tristeza, materializa a relação direta entre o terror de Estado e o colapso da vida privada.

A história dos ferroviários cearenses (Rede de Viação Cearense - RVC e Rede Ferroviária Federal S.A - RFFSA) é um espelho das contradições brasileiras. A categoria, uma das mais organizadas do Ceará, utilizou a solidariedade mútua e a educação comunitária — muitas vezes liderada por mulheres ferroviárias — como ferramentas de emancipação e resistência ao autoritarismo. É preciso destacar que a atuação feminina ia muito além do óbvio; elas assumiram a responsabilidade de educar os filhos dos operários nas vilas e estações, assegurando que a alfabetização se transformasse em uma ferramenta de resistência crítica. Em minha experiência de

escuta e leitura de relatos de vida, percebi que a ferrovia transcendeu a função de estrutura física; ela foi um espaço de formação política e solidariedade mútua. Essa consciência de classe latente foi forjada tanto no suor do trabalho diário quanto na Oficina do Urubu, inaugurada em 1930, onde os operários conquistaram capacidade técnica e política para desafiar o Estado.

Vi que a repressão atingiu especialmente os operários “subalternos”, rotulados como “morenos” nos formulários do DOPS, evidenciando como o racismo estrutural e a herança escravocrata operaram como ferramentas de controle social. Esses indicadores são legados do cativeiro e de uma “liberdade desorganizada”, ausente de políticas de integração, onde a cor da pele servia como marcador para a vigilância policial. A rotulação de “morenos” remete ao processo de branqueamento da sociedade, onde a “carne negra” continuava sendo a mais barata e a mais visada pela tortura brutal do regime.

Nesse contexto, o arquivo se torna um vetor de transformação social, onde a Avaliação em Profundidade busca interrogar os sentidos e limites das políticas de reparação que, muitas vezes, priorizaram o “cheque de indenização” em detrimento do reconhecimento simbólico. O objetivo final desta investigação é converter esse envolvimento ético em um Banco de Dados da Memória Ferroviária Cearense, um dispositivo técnico voltado à democratização da informação histórica e ao fortalecimento da identidade coletiva. Somente através da ecologia de saberes, onde a voz viva dos ferroviários dialoga horizontalmente com a aridez dos processos administrativos, será possível consolidar uma justiça de transição que não seja meramente protocolar.

3 A MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA E A RESISTÊNCIA NOS TRILHOS

A história da Rede de Viação Cearense (RVC) e sua posterior absorção pela RFFSA espelham as contradições do Estado brasileiro. Fundada em 1909, durante o governo de Nilo Peçanha e sob a gestão estadual de Nogueira Acióli, a RVC nasceu da fusão de ferrovias anteriormente administradas por capitais estrangeiros, evidenciando, desde sua gênese, uma profunda dependência tecnológica e financeira em relação ao capital britânico. Sob um verniz de progresso técnico, operou-se uma “modernização

conservadora” que priorizou o capital estrangeiro e o controle oligárquico, comprimindo a participação popular através da “via prussiana” ou revolução passiva (FERNANDES, 2006; COUTINHO, 2006). Nesse cenário, o Estado brasileiro atuou como um *concierge* que intermediava os interesses das elites, transformando políticas de infraestrutura em ferramentas de controle social e manutenção de privilégios.

A expansão da malha ferroviária no Ceará, embora trouxesse avanços inegáveis na integração territorial, serviu para consolidar o poder da oligarquia aciolista, que equilibrava uma modernização puramente simbólica — exemplificada por estruturas metálicas como o Mercado de Ferro e o Teatro José de Alencar — com um controle político rígido baseado no coronelismo e no clientelismo. A desigualdade social era materializada na própria geografia urbana: enquanto a elite técnica, composta por engenheiros e chefes conhecidos como “doutores”, residia em luxuosos bangalôs próximos às estações centrais, os operários, muitos deles sertanejos que buscavam na ferrovia o escape da fome provocada pelas secas, eram empurrados para moradias simples nas periferias. Essa segregação espacial tornava-se o símbolo visível de uma desigualdade de classe e de uma cidadania tratada pelo Estado não como direito, mas como concessão tutelada.

Os ferroviários, contudo, forjaram nos trilhos uma “consciência de classe latente” (FERNANDES, 2006). A categoria, uma das mais organizadas e combativas do Ceará, utilizou a solidariedade mútua e a educação comunitária como ferramentas de emancipação e resistência ao autoritarismo (ALMEIDA, 2012). Um marco fundamental dessa organização foi a inauguração da Oficina do Urubu, em 1930, que conferiu aos operários uma capacidade técnica qualificada para a manutenção pesada de locomotivas, fortalecendo sua percepção de valor social e político.

Neste contexto de resistência, a presença feminina foi fundamental e, muitas vezes, invisibilizada. As mulheres ferroviárias transcenderam os papéis de lavadeiras ou enfermeiras, assumindo a responsabilidade de educar os filhos dos operários nas vilas e estações. Elas atuaram como as primeiras educadoras comunitárias, assegurando que a alfabetização se transformasse em uma potente ferramenta de resistência crítica e consciência política. Assim, a ferrovia estabeleceu-se como um poderoso espaço de formação, onde a leitura de panfletos socialistas, o suor do trabalho

diário e a solidariedade de classe se entrelaçaram para desafiar a lógica de dominação imposta pelo Estado. Essa experiência coletiva transformou o trilho em um território de luta intransigente pela dignidade, preparando a categoria para os embates ainda mais severos que viriam com o golpe de 1964.

4 AVALIAÇÃO EM PROFUNDIDADE: PARA ALÉM DA INDENIZAÇÃO

A avaliação das políticas de reparação no Ceará, especificamente a atuação da Comissão Especial Wanda Sidou (CEWROS) (CEARÁ, 2002), exige o abandono da mensuração exclusivamente gerencial ou econômica. Adota-se a Avaliação em Profundidade, de matriz crítico-dialética, para interrogar os sentidos e silenciamentos da justiça de transição. Esta perspectiva, alinhada à abordagem pós-construtivista, compreende a política pública como uma “experiência vivida” e tecida em redes de significados, onde a métrica da eficiência é insuficiente para captar a complexidade do fenômeno histórico.

A avaliação em profundidade permite compreender os eixos de conteúdo, contexto e trajetória institucional (RODRIGUES, 2008) como dimensões interdependentes de um processo histórico em que normas, instituições e disputas de poder se condicionam mutuamente (GUSSI, 2019). No plano do conteúdo (Eixo 1), observa-se que instrumentos como a Lei nº 10.559/2002 e a própria Lei Estadual nº 13.202/2002 consolidaram a reparação econômica individual como eixo estruturante, muitas vezes em detrimento de reformas nos aparatos repressivos. Essa centralidade normativa na indenização reflete um contexto (Eixo 2) de transição democrática pactuada, que preservou espaços de veto e limitou o alcance da responsabilização criminal. No Ceará, essa conjuntura resultou em uma institucionalização tardia, vulnerável a oscilações políticas e subordinada a limites fiscais, como o teto indenizatório estadual, que condicionou o direito à reparação à capacidade orçamentária do momento.

Observa-se que a política de anistia no Brasil, por ser pactuada, privilegiou a dimensão indenizatória, resultando em uma “justiça administrada” que falhou em reformar as estruturas autoritárias (BRASIL, 1979). Esse modelo produziu uma trajetória institucional (Eixo 3) marcada por arranjos frágeis e entraves administrativos recorrentes. Para os ferroviários cearen-

ses, a experiência institucional foi atravessada por barreiras documentais severas: a dispersão dos acervos da extinta RFFSA e a exigência de “provas documentais” de tortura e perseguição muitas vezes extraviadas ou destruídas prolongaram o sofrimento e inviabilizaram diversos pedidos de anistia.

A experiência dos ferroviários revela que o reconhecimento formal no papel nem sempre se traduz em pertencimento simbólico na memória nacional. Enquanto o Estado busca uma reparação administrativa e protocolar, as trajetórias operárias revelam uma resistência institucional ao silenciamento imposto pela privatização e pelo desmonte do setor, que funcionaram como uma segunda camada de esquecimento. Portanto, a avaliação deve confrontar os indicadores quantitativos de reparação com a densidade da memória traumática e das lutas por reconhecimento que permanecem latentes. O resgate dessa memória, através de instrumentos como a proposta de um Banco de Dados da Memória Ferroviária Cearense, visa converter a “letra fria” do processo administrativo em um dispositivo de mediação e soberania territorial, garantindo que o pertencimento coletivo seja uma dimensão efetiva das políticas de memória.

5 CONTRIBUIÇÃO TÉCNICA E AÇÃO COMUNITÁRIA

Como desdobramento desta experiência avaliativa e produto técnico do mestrado profissional da autora, propõe-se a elaboração de diretrizes para a consolidação do Banco de Dados da Memória Ferroviária Cearense. Este dispositivo de mediação tecnológica e social nasce de um diagnóstico crítico realizado no cotidiano do Arquivo Público: a existência de um acervo riquíssimo — composto por processos de reparação da Comissão Wanda Sidou, prontuários repressivos do DOPS/SEI e registros funcionais da RFFSA — que padece da falta de um tratamento técnico integrado e acessível. A proposta visa transformar o “silêncio dos arquivos” em um instrumento vivo de política pública, assegurando que o reconhecimento jurídico-administrativo (o papel da anistia) se converta efetivamente em reconhecimento social e memorial.

A estruturação deste produto, fundamentada na Avaliação em Profundidade, articula três dimensões interdependentes:

- Dimensão Arquivística e Informacional: Focada na organização sistemática e na padronização de metadados, garantindo a transparência e a recuperação ágil da informação, sempre em observância à Lei de Acesso à Informação (Lei nº 12.527/2011) e à proteção de dados pessoais (LGPD).
- Dimensão Memorial e Educativa: Busca construir eixos narrativos que visibilizem as trajetórias ferroviárias em escolas, museus e centros de memória, transformando fragmentos documentais em ferramentas de educação e conscientização sobre a luta operária.
- Dimensão de Política Pública: Formulação de diretrizes operacionais para que o banco de dados se torne um instrumento permanente, articulado às políticas de cultura e direitos humanos do Estado, prevenindo a repetição de práticas autoritárias.

No plano da ação comunitária, a colaboração com associações como a Associação de Preservação da Memória Ferroviária do Estado do Ceará (APREMFECE) e a Associação 64/68 Anistia é vital. Entende-se que a memória democrática não se consolida apenas com o pagamento de indenizações financeiras, mas pela circulação qualificada e pela apropriação social da informação histórica por parte dos próprios sujeitos afetados. O banco de dados funcionará, portanto, como um espaço de interação onde as memórias individuais, muitas vezes traumáticas, são validadas e protegidas coletivamente, fortalecendo a identidade ferroviária como um patrimônio de resistência operária cearense. Assim, a técnica coloca-se a serviço da cidadania, aproximando a política de reparação das subjetividades e dos territórios onde a vida operária pulsou e ainda ecoa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cuidar desta memória é reafirmar o compromisso com um Brasil que ainda teima em permanecer um projeto inacabado. Como nos alerta a reflexão sobre a “revolução burguesa inconclusa” de Florestan Fernandes (2006), os trilhos que modernizaram as estruturas produtivas do país não foram capazes de democratizar o acesso fundamental aos direitos, mantendo o progresso e a exclusão como faces de uma mesma moeda. E a consequência é clara: nossa cidadania continua restrita e sob tutela, pois o

perdão, quando desacompanhado da devida justiça, anula por completo e esvazia o sentido mais profundo da República (CARVALHO, 2023).

Essa “justiça administrada” e pactuada, que caracterizou a transição democrática brasileira, resultou em políticas de memória que, embora tenham avançado na reparação econômica, falharam em promover reformas institucionais profundas, permitindo que o núcleo autoritário do Estado permanecesse intocado. No caso dos ferroviários cearenses, essa fragilidade institucional manifestou-se de forma cruel no desmonte neoliberal da RFFSA, onde a conversão do patrimônio público em ativos financeiros buscou apagar décadas de memória operária e resistência sindical.

A trajetória dos ferroviários prova que o desenvolvimento não se mede apenas em números, mas em vidas e dignidade. A resistência desses homens e mulheres, que forjaram uma “consciência de classe latente” entre vilas e oficinas, é o que expõe a hipocrisia de um Estado que se pretende indutor do progresso enquanto atua como mero mediador dos interesses do capital. Investigar essas trajetórias, portanto, exige uma “objetivação participante” que reconheça o caráter autobiográfico do conhecimento, transformando o vínculo afetivo e familiar em rigor analítico e compromisso social.

O pesquisador-avaliador, portanto, deve ser um sujeito reflexivo que transforma a ciência em instrumento de justiça social e reparação histórica. Afastando-se da neutralidade tecnicista e do “colonialismo epistemológico” que privilegia métricas burocráticas, o avaliador deve promover um “giro contra-hegemônico”, capaz de integrar a ecologia de saberes e dar voz às experiências subalternizadas.

A proposta do Banco de Dados da Memória Ferroviária Cearense materializa esse compromisso, buscando converter o “silêncio dos arquivos” em uma ferramenta viva de política pública que democratize a informação e garanta que o reconhecimento simbólico seja uma dimensão efetiva da nossa democracia. Em última análise, o trem é a metáfora perfeita da nossa nação: ele avança, mas deixa marcas profundas de exclusão; cabe a nós, através da memória e da vigilância crítica, garantir que a luta por verdade e justiça não seja um gesto protocolar, mas a base ética de um Brasil que, enfim, aprenda a honrar sua própria história.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

BRASIL, Cynthia Rocha. Entre trilhos e arquivos: um relato de experiência sobre memória ferroviária, silenciamentos e justiça de transição no Ceará.

Revista Observatório da Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Nilton Melo. **Rebeldes pelos caminhos de ferro**: os ferroviários na cartografia de Fortaleza. Fortaleza: SECULT/CE, 2012.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 27 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 28 ago. 1979.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CEARÁ. Lei nº 13.202, de 10 de janeiro de 2002. Institui a Comissão Especial de Anistia Wanda Sidou. **Diário Oficial do Estado do Ceará**, Fortaleza, 10 jan. 2002.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GUSSI, Alcides Fernando. Outras epistemologias e metodologias: a experiência do Mestrado de Avaliação de Políticas Públicas. **Revista Aval**, Fortaleza, v. 2, n. 16, p. 168-183, jul./dez. 2019.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RODRIGUES, Lea Carvalho. Propostas para uma avaliação em profundidade de políticas públicas sociais. **Revista Aval**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 7-15, jan./jun. 2008.

O TINHLOLO NOS SISTEMAS DIVINATÓRIOS EM ÁFRICA: RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E REPOSITÓRIO DO CONHECIMENTO ANCESTRAL

Kenia Caroline Vieira da Silva Cuna¹

RESUMO

Este artigo propõe compreender o tinhlolo como um sistema divinatório, presente em diferentes sociedades africanas, fundamental para a produção de conhecimento, transmissão de saberes e organização social. Ao fazê-lo, reivindica o reconhecimento da pluralidade de saberes e a valorização de formas de conhecimento historicamente marginalizadas, ressaltando sua relevância para práticas e dinâmicas sociais contemporâneas.

Palavras-chave: Epistemologias africanas; Cosmopercepção; Tinhlolo; Antepassados; Sistema divinatório.

*

1 SISTEMAS DE DIVINATÓRIOS EM ÁFRICA COMO RESISTÊNCIA EPISTÊMICA

Os sistemas divinatórios em África estão presentes em diversos países, regiões e grupos étnicos do continente. Trata-se de uma prática ancestral, diretamente vinculada à organização social das sociedades africanas, que funciona como fonte de saber e conhecimento, articulando ética e valores. Esses sistemas orientam as ações das pessoas, pois possuem um sentido profundamente direcionado ao movimento e à mudança. Como destaca Tubi (2020), ao referir-se ao Ifá, amplamente utilizado pelos povos iorubás, trata-se de um meio autêntico de produção e transmissão de conhecimento.

Contudo, é inegável que esses sistemas sofreram alterações, desqualificações e processos de deslegitimação em razão da visão ocidental violentamente imposta durante o período colonial. Essa imposição se ma-

¹ Doutoranda em Estudos Africanos pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Mestre em Estudos Africanos pela mesma instituição e cientista social formada pela PUC-Minas. Desenvolve pesquisas nas áreas de Antropologia do Ritual, Antropologia do Conflito e Sociologia do Desenvolvimento: Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0047162493629708>

nifestou em diferentes dimensões, ao definir o que deveria ser considerado ciência, organização política, cultura, religião e, em última instância, humanidade. Embora o colonialismo tenha terminado, suas ideias foram disseminadas nos territórios outrora ocupados, passando a coexistir e a conflitar com as lógicas locais.

As conflitualidades decorrem da imposição de um modelo de ordenação do mundo sobre outro, e essa imposição aparece de diversas formas: pela implementação de um modelo de Estado, por meio de intervenções e políticas, pela violência simbólica, pela negação e estigmatização das práticas sociais e rituais, pela imposição de um modelo educacional e pela privação das estratégias de sobrevivência, resultante da usurpação dos recursos naturais sob o discurso do desenvolvimento. Em síntese, como discute Mbembe (2015), o olhar sobre as sociedades africanas raramente parte do que elas são, mas sim do que não são ou do que deveriam ser, sempre tendo como referência as sociedades ocidentais.

Em Moçambique, tanto o período colonial quanto a constituição e consolidação do Estado Nacional provocaram rupturas significativas nas formas de organização social. A estratégia estatal consistiu em construir uma identidade nacional baseada em valores considerados modernos, classificando as perspectivas étnicas como atraso ao desenvolvimento nacional.

Honwana (2002), Florêncio (2008) e Meneses (2010) destacam que as práticas costumeiras das diferentes etnias moçambicanas, seja no âmbito dos sistemas de crenças e valores, da ocupação territorial, comunitária ou política, foram fortemente combatidas, primeiro pelo colonialismo, com a imposição do cristianismo como mecanismo civilizador, e depois pelo Estado independente, que as rotulou como forças ocultas e obscurantistas contrárias ao projeto modernizador.

Da guerra de independência até os dias atuais, Moçambique atravessou conflitos, embates e narrativas de desenvolvimento que obrigaram o Estado a flexibilizar sua retórica combativa em relação à diversidade cultural, sobretudo durante a Guerra dos 16 anos², quando o apoio da população era disputado entre Frelimo e Renamo. Ainda assim, persistem dissidências políticas e discursivas que se refletem nas práticas e relações sociais.

2 A chamada "Guerra dos 16 anos" refere-se ao conflito armado em Moçambique entre a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), ocorrido de 1976 a 1992.

É fato que as sociedades africanas contemporâneas não são as mesmas do período colonial. Processos históricos como a inserção da escrita, missões evangelizadoras, guerras de independência e civis, além da transformação tecnológica e da integração desigual à era da informação, moldaram novas realidades. Contudo, esses preceitos e práticas antes taxados como obscurantistas ou primitivos permanecem vivos, não apenas em zonas rurais, mas também em espaços urbanos como Maputo, entre pessoas escolarizadas, cristãs ou muçulmanas. Este é o caso dos sistemas divinatórios.

Entre os grupos étnicos Machangana e Marhonga, oriundos da região sul do país, o sistema divinatório é denominado tinhlolo. Trata-se de uma prática amplamente utilizada para alcançar prosperidade, solucionar problemas de diferentes ordens, evitar e reverter malefícios, compreender e cessar as causas de infortúnios. Como observa Granjo (2011)³, constitui um sistema de domesticação da incerteza e do aleatório.

O funcionamento do sistema está diretamente relacionado a uma premissa fundamental de que a vida só pode transcorrer sem grandes sobressaltos, com prosperidade e proteção contra o mal, quando os vivos se mantêm em comunhão com os seus Mikwémbú⁴ (antepassados). Os Mikwémbú são pessoas do grupo de parentesco, de ambos os lados do sistema linhageiro, paterno e materno, que possuem uma autoridade constituída em relação aos seus descendentes durante os seus anos de vida e seus anos de morte, de terem convivido no mesmo tempo histórico ou não. Isto porque, na perspectiva local, vigora a ideia de que o domínio em relação às intempéries da vida aumenta com os anos de morte do Mikwémbú.

Além disso, a noção de malefício é de extrema importância nesse contexto, assim como entre os Azande, que concebiam a bruxaria como expressão da maldade humana e como mecanismo de explicação de infortúnios, como demonstrado por Evans-Pritchard (2005 [1976]). Nas etnias do Sul de Moçambique, prevalece a ideia de que quando o mal recai ou a

3 Granjo (2011) analisa o malefício nas sociedades do Sul de Moçambique a partir do quadro de análise referente à domesticação da incerteza e do aleatório. A premissa dessa análise é a de que, em certas sociedades, o acaso não é aceito como inteligível, havendo sempre a necessidade de encontrar a causa dos acontecimentos. Essa premissa é também explorada por Evans-Pritchard (2005 [1976]) em seu estudo sobre os Nuer, bem como por Lévi-Strauss (2010 [1962]) ao discutir magia e ciência, afirmando que a magia constitui uma forma de classificação e de superação do caos (Lévi-Strauss, 2010, p. 25).

4 Para que uma pessoa falecida seja reconhecida como Mikwémbú, é necessário que tenha constituído família, casado, tido filhos e cuidado deles, além de conhecer e respeitar as regras que conformam a estrutura social do grupo étnico. Ter descendentes é essencial, pois está ligado a poder, autoridade e prosperidade.

prosperidade não se realiza, isso indica que algo na conduta das pessoas vivas ou nas suas relações sociais não está em harmonia com os preceitos que visam a garantir a ordem social. A desordem, portanto, não é apenas um problema individual, mas um sinal de ruptura em relação às regras estruturais ou ao sistema de ética e valores que também conforma a organização social, designado por Turner (1974)⁵ como *communitas*.

Por outro lado, é importante compreender qual a perspectiva que vigora em relação à existência. A vida é concebida como resultado da junção entre aquilo que é captado pelos sentidos fisiológicos e aquilo que escapa à esfera objetiva, palpável e visível, mas que, da mesma forma, é experienciável. A percepção possui força imperativa na realidade, e os *nyamussoros* são considerados capazes de transitar entre esses dois campos, tornando-se mediadores entre essas duas dimensões da existência.

Essas premissas fazem parte daquilo que Oyěwùmí (2021 [1998]) denominou como *cosmopercepção*. Segundo a autora, a *cosmopercepção* é uma forma de analisar as perspectivas de mundo das sociedades não ocidentais, com especial atenção para as sociedades africanas, as quais apreendem o mundo e possuem categorias sociais a partir da integração de diferentes sentidos. Diferentemente da perspectiva ocidental, sobretudo a eurocêntrica, nas sociedades africanas, o quadro de referência que compõe a organização social não é dado de forma fragmentada, especialmente no que diz respeito às perspectivas dualistas, tais como: sagrado/profano, ciência/religião, mente/corpo, tradicional/moderno, razão/emoção, entre outras categorias binárias.

Assim, a permanência dessas premissas e o uso extensivo do *tinhlolo* por diferentes atores sociais demonstram que as *cosmopercepções* locais e as formas próprias de produção e transmissão de saberes se atualizam e persistem diante de embates, imposições e transformações. Longe de serem classificadas como “crendices”, devem ser compreendidas como elementos estruturantes da experiência social moçambicana.

5 Segundo Victor Turner (1974), a organização social é conformada por duas dimensões: estrutura e *communitas*. A estrutura corresponde às regras, papéis e obrigações que hierarquizam e separam as pessoas, enquanto a *communitas* representa o todo indiferenciado, sem estratificações, que reconhece as pessoas apenas como humanas e portadoras de valores universais.

2 COMPREENDENDO O TINHLOLO ATRAVÉS DO CONHECIMENTO E PRÁTICA DO NYAMUSSORO CHIBOLECA

Era 23 de março de 2024, um sábado. Levantei-me cedo para ir ao distrito de Marracuene, que dista aproximadamente 34 km da cidade de Maputo, a fim de realizar a entrevista com o nyamussoro (curandeiro) Augusto Mugoi Chiboleca. O objetivo era clarificar alguns conceitos e práticas centrais relacionados à consulta aos espíritos antepassados por meio do uso do tinhlolo.

A entrevista havia sido agendada previamente, e Chiboleca nos solicitara que chegássemos cedo, pois o sábado era um dia em que realizava muitas consultas e poderia nos atender entre uma e outra. Levávamos conosco vinho branco, rapé e um valor simbólico, que seriam oferecidos aos antepassados de Chiboleca no momento em que ele lhes comunicaria a nossa presença, os nossos objetivos e lhes pediria permissão para nos atender.

Por volta das 8h da manhã estávamos em seu quintal. Era um espaço amplo, com muitas árvores, que nos serviram de abrigo durante as horas em que aguardamos pelo atendimento. Ele encontrava-se em sua ndomba realizando consultas, e junto de nós outras pessoas também esperavam, embora com objetivos diferentes dos nossos. As ndombas são casas destinadas aos espíritos antepassados. Pessoas que não são curandeiras também constroem ndombas para os seus antepassados. No caso dos curandeiros, porém, as ndombas são diferenciadas: além de abrigarem os espíritos com quem trabalham, nelas se encontram todas as substâncias e materiais utilizados em sua prática.

Ficamos ali a conversar e, por volta das 11h, fomos chamados por um de seus ajudantes para entrar na ndomba. Descalçamo-nos e entramos na primeira ndomba, a dos seus antepassados paternos. Chiboleca nos saudou, e um dos mediadores que me acompanhava explicou o motivo da nossa visita. Ele disse que compreendia, mas que precisaria jogar os tinhlolo para saber se os antepassados autorizavam a conversa, afinal, as informações que seriam discutidas eram de conhecimento direto deles. Assim o fez: sacudiu, em um utensílio de palha, os elementos que compõem o sistema de adivinhação e os lançou sobre a pele de cabrito, onde

a leitura é realizada. Sentado no chão da ndomba, observava atentamente a posição de cada elemento.

Em seguida, pegava cada um deles e balbuciava palavras em Xi-changana⁶, como se conversasse com alguém, mas não conosco. Depois, olhou para nós e disse ao mediador que sim, os antepassados autorizavam a conversa, pois éramos pessoas sérias. Contudo, o mesmo deveria ser feito na outra ndomba, a dos antepassados maternos, para que também estivessem de acordo e recebessem igualmente o vinho, o rapé e as moedas que havíamos levado. Com a autorização de ambos os lados concedida, a conversa foi desenvolvida dentro da palhota dos antepassados paternos.

As ndombas de Chiboleca eram circulares, com chão de cimento queimado, paredes de estacas revestidas de barro e teto de caniço⁷. No interior, havia centenas de recipientes de vidro e plástico contendo extratos de ervas e de animais. Chiboleca conhecia o nome e a utilização de cada um deles, embora nenhum possuísse etiqueta de identificação. Afirmou, ainda, que sabia a posição específica de cada recipiente, algo feito de forma intencional, caso alguém ousasse mexer em qualquer um deles. Parte desse conhecimento lhe foi transmitido durante o processo de formação para se tornar nyamussoro e aprimorado ao longo dos anos de exercício da prática.

Chiboleca não sabia precisar ao certo a sua idade, mas afirmava ter em torno de 90 anos. Tornou-se curandeiro aos 27, após um período de adoecimento, característica marcante que envolve a prática no sul de Moçambique e classificada por Granjo (2010) como a “doença do chamamento”. Ser curandeiro não é uma escolha, mas uma imposição dos espíritos antepassados. Essa imposição manifesta-se na pessoa escolhida por meio de um adoecimento grave: ela fica acamada, praticamente não se alimenta, afasta-se de todas as suas funções sociais e chega-se a cogitar que irá morrer. Trata-se de um tipo de adoecimento considerado sem causas clínicas, para o qual não se chega a um diagnóstico médico.

No caso de Chiboleca, ele narra que adoeceu ainda jovem, quando trabalhava em uma empresa inglesa instalada em Moçambique durante o período colonial. Permanecia constantemente adoentado, até chegar ao ponto de não conseguir levantar-se mais. Procurou ajuda em diferentes

⁶ Língua étnica mais falada no sul de Moçambique.

⁷ Caniço é um material vegetal, composto por hastes finas e flexíveis, amplamente utilizado na arquitetura vernacular moçambicana, tanto na construção de paredes quanto na cobertura de tetos, por ser abundante, barato e adaptado ao clima local.

igrejas pentecostais, fato bastante comum até os dias atuais, seja para buscar uma resposta ao adoecimento, seja para quando já possuem a resposta, mas não desejam exercer a prática. Nesses casos, a conversão ao pentecostalismo funciona como uma forma de recusar a escolha feita pelos antepassados, nuance estudada de forma aprofundada por Linda Van de Kamp (2016).

Entretanto, um dos pastores das igrejas que Chiboleca havia procurado reconheceu que aquele adoecimento estava ligado a aspectos que exigiam a intervenção de um curandeiro e orientou sua família a procurar um. Assim foi feito. O primeiro curandeiro consultado atribuiu a causa do adoecimento ao fato de os antepassados de Chiboleca o terem escolhido para se tornar curandeiro e afirmou que sua formação deveria ocorrer na província de Gaza, garantindo que os próprios antepassados o conduziram até o mestre responsável por sua iniciação.

Chiboleca permaneceu na escola durante dois anos consecutivos, sem que sua família sequer tivesse consciência de que ele estava vivo. Toda a sua narrativa sobre o processo formativo é marcada por sofrimento, renúncia e abdicação, aspectos característicos de processos rituais que implicam mudança de status social, conforme descrito por Van Gennep (2011 [1909]) e Turner (1974).

Desde o adoecimento inicial, Chiboleca enfrentou dores físicas e psíquicas, além de ter sido apartado de seu grupo, de suas relações e funções sociais. Nesse sentido, ser curandeiro em Moçambique possui um significado social de grande importância, pois esses especialistas ocupam um lugar de destaque na organização social. Essa relevância está profundamente ligada às premissas presentes nas cosmopercepções dos grupos étnicos, aos conceitos, saberes e práticas que estruturam a organização social e às formas próprias de interpretar os acontecimentos da existência, sobretudo no que se refere à prevenção e à resolução de problemas.

Não é por acaso que a prática da divinatória, no caso do tinhlolo, está diretamente relacionada a uma categoria específica de espíritos: os antepassados. O conjunto das práticas dos curandeiros não se resume a eles, mas os antepassados desempenham uma função de extrema importância, pois são os responsáveis por escolher seus descendentes para dar continuidade a esse saber ancestral. Somente os espíritos antepassados é que trabalham com o tinhlolo.

Além dos espíritos dos antepassados, os curandeiros trabalham com outras duas categorias de espíritos: os Ndaus e os Ngunis⁸. Chiboleca descreve um referencial semelhante ao apresentado por Honwana (2002) sobre os espíritos que atuam na prática dos curandeiros. A principal convergência está no fato de que os espíritos antepassados estão diretamente ligados à adivinhação, cabendo a eles identificar a necessidade, o mal ou o problema do consulente, bem como prescrever o que deve ser realizado para alcançar o que é desejado, seja a cura de um malefício ou a resolução de um problema, ambos realizados por meio do tinhlolo. Já os espíritos Ndaus são responsáveis pela incorporação, enquanto os espíritos Ngunis estão mais associados aos processos de dissipação do mal, realizados por meio da limpeza ritual.

Chiboleca enfatiza diversas vezes o poder dos antepassados no exercício das diferentes funções de um nyamussoro. Para o experiente nyamussoro, todo o conhecimento que ele manifesta não advém dele, mas sim dos seus antepassados. Por mais que ele tenha ido à escola aprender os diferentes saberes e técnicas que fazem parte desse ofício, sem a sintonia e a conexão que ele possui com os seus antepassados, ele pode errar tudo, seja um diagnóstico de um paciente, seja uma prescrição necessária para a cura.

Mesmo que eu veja uma doença nos tinhlolo sem a aparição dos antepassados e dê a medicação ao paciente, não dou sozinho aquela medicação. Os antepassados é que mostram a medicação que eu devo dar; pode até parecer que eu é que sei a medicação que devo dar, mas os antepassados é que mostram sempre (Chiboleca *apud* Cuna 2024).

De acordo com Chiboleca, os antepassados se comunicam, principalmente, por meio Kulhalhuvu, que é o processo de leitura do tinhlolo. O tinhlolo é conformado por objetos que combinam diferentes elementos da natureza, tais como conchas, metais, sementes, ossos de animais silvestres, ossos de animais aquáticos e missangas. Esses elementos são sacudidos em um utensílio de palha e, depois, atirados na pele de um cabrito.

8 Segundo Honwana (2002), os chefes ngunis dissidentes do reino Zulu, estabelecido na atual província de KwaZulu-Natal, na África do Sul, penetraram em Moçambique e avançaram até a região central. Os Ndaus, originários dessa região, hoje correspondente à província de Sofala, foram capturados e levados para o sul de Moçambique como escravizados. Esse processo gerou clivagens étnicas marcadas pela resistência Ndau, cujos espíritos são considerados especialmente poderosos por deterem vasto conhecimento sobre incorporação e poderes relacionados à dimensão não visível da existência.

Na concepção de Chiboleca, o tinhlolo representa o conhecimento que cada nyamussoro possui para atender às diversas necessidades dos consulentes, sejam elas de ordem espiritual ou física. Em suas palavras, o tinhlolo é entendido como a “cabeça”, o “cérebro” ou o “instrumento-guia” da prática dos curandeiros, funcionando como o núcleo que orienta tanto o diagnóstico quanto a condução dos tratamentos.

Há muita simbologia no processo de leitura do tinhlolo, pois cada elemento possui um significado próprio, assim como a forma e o local em que cai durante a consulta. A interpretação da disposição dos ossículos constitui uma técnica que exige aprendizado e prática, mas o diálogo com os antepassados por meio deles é compreendido como uma capacidade específica, ativada pelos Mikwémbú no descendente escolhido para exercer essa função.

O processo divinatório realizado com o tinhlolo configura-se como um espaço de comunicação múltipla: envolve o nyamussoro, seus Mikwémbú, os Mikwémbú do consulente e o próprio consulente. Trata-se de uma interação dinâmica, na qual o nyamussoro não apenas interpreta os elementos do sistema divinatório, mas também traduz para o consulente os aspectos percebidos na relação entre os dois conjuntos de Mikwémbú.

Assim, a prática não se limita à leitura simbólica dos ossículos, mas constitui uma troca interpretativa na qual a oralidade assume centralidade. É por meio da palavra que se verificam necessidades, problemas e caminhos de resolução, articulados à interpretação dos acontecimentos que cercam o consulente e à avaliação de sua conduta diante do cumprimento e da coerência em relação às regras estruturais e aos valores da comunidade descrita por Turner (1974).

Neste ponto reside a proeminência dos antepassados dentro do sistema divinatório, pois, se o consulente foi acometido por um mal, doença ou não consegue alcançar prosperidade, isso significa que há desarmonia com seus Mikwémbú. Assim, identificar as causas e prescrever a resolução passa necessariamente por eles.

Os antepassados dos curandeiros ocupam, em termos hierárquicos, o topo do conhecimento que compõe a cosmopercepção dessas sociedades, pois carregam saberes e práticas voltados para a resolução de problemas de diferentes ordens, utilizados tanto na mediação de conflitos quanto na promoção da harmonia social. Os curandeiros, por sua vez, fa-

zem parte desse repositório, já que possuem a capacidade de transmitir esse referencial aos vivos e tornar sensível a interação entre pessoas vivas e pessoas mortas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tendência da cosmovisão ocidental, sobretudo do pensamento científico, é desconsiderar e se opor a outras categorias de conhecimento que não se pautem na lógica racionalista, em especial no racionalismo cartesiano. Essas formas de pensar são frequentemente colocadas em um plano inferior, negando-lhes inteligibilidade e relegando-as ao campo dos instintos, do mundo sensível, da tradição, do primitivismo e da ignorância.

Há uma primazia em estabelecer dicotomias, muitas vezes antagônicas, como as noções de natural e sobrenatural, relegando práticas como a adivinhação ao domínio do “extraordinário” ou “irracional”. Contudo, nas cosmopercepções de muitas sociedades africanas, não existe essa separação: aquilo que o pensamento ocidental classifica como sobrenatural integra a ordem das coisas e constitui parte legítima da realidade. O *tinhlolo*, nesse sentido, desafia a pretensão universal da ciência moderna ao demonstrar que existem outras formas de conhecer e interpretar o mundo, igualmente válidas e socialmente relevantes. O que é denominado “sobrenatural” faz parte da ordem cotidiana e das relações sociais.

Cada consulta ao *tinhlolo* não apenas revela problemas ou malefícios, mas reinsere esses eventos em uma lógica cosmológica que dá sentido à experiência e orienta a conduta. Nesse quadro, a adivinhação se afirma como uma epistemologia própria, que traduz o mundo a partir de categorias ancestrais e oferece uma classificação da realidade distinta daquela proposta pelo pensamento racional-científico e por outras correntes de pensamento calcadas na lógica ocidental.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

CUNA, K. C. V. S. . O *tinhlolo* nos sistemas divinatórios em África: resistência epistêmica e repositório do conhecimento ancestral. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

CUNA, Kenia Caroline. **Entrevista ao Nyamussoro de Marracuene**. 23 mar. 2024. 15 f. [Documento não publicado].

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A noção de bruxaria como explicação de infortúnios. In: EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. [1976].

FLORENCIO, Fernando. Autoridades tradicionais vaNdau de Moçambique: o regresso do indirect rule ou uma espécie de neo-indirect rule? **Análise Social**, Lisboa, n. 2, p. 369-391, 2008.

GRANJO, Paulo. Ser curandeiro em Moçambique: uma vocação imposta?. In: DELICADO, Ana; BORGES, Vera; DIX, Steffen (org.). **Profissão e vocação: ensaios sobre grupos profissionais**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010. p. 115-143.

GRANJO, Paulo. O que a adivinhação adivinha? **Cadernos de Estudos Africanos**, Lisboa: Iscte, n. 22, p. 65-93, 2011a.

HONWANA, Alcinda Manuel. **Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique**. Maputo: Promédia, 2002.

KAMP, Linda Van de. Conversão do marido espiritual: a realização da imaginação pentecostal em Moçambique. **Debates do NER**, n. 35, p. 173-197, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. [1958].

MBEMBE, Achille. O tempo que se move. **Cadernos de Campo**, São Paulo: USP, n. 24, p. 396-397, 2015.

MENESES, Maria Paula. **O passado não morre: a permanência dos espíritos na história de Moçambique**. 2010. Disponível em: [https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Meneses%20\(2010\)%2C%20O%20passado%20n%C3%A3o%20morre.pdf](https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Meneses%20(2010)%2C%20O%20passado%20n%C3%A3o%20morre.pdf).

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. [1998].

TUBI, Paul-Kolade. Anthropology of Ifa: a study of traditional epistemology, ethics and wisdom. **OWIJOPPA**, v. 4, n. 2, p. 133-140, 2020.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

SEÇÃO II

Vozes, trajetórias e experiências comunitárias



Casa Lélia Gonzalez -
Projeto Negro Muro lança projeto relacionado à cultura da população negra
Foto: Tânia Rêgo/Agência Brasil
Rio de Janeiro, RJ, 2023

A TRAJETÓRIA DE MICHEL YAKINI-IMAN E DO SARAU ELO DA CORRENTE, EM PIRITUBA, ZONA NOROESTE DE SÃO PAULO (SP)

Iago Vernek Fernandes¹

RESUMO

O movimento de saraus nas periferias de São Paulo (SP), no início dos anos 2000, fortaleceu a cultura ligada à literatura marginal e ao hip-hop. Inspirado por iniciativas como o Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho, na Zona Sul, surgiu em 2007, na Zona Noroeste, o Sarau Elo da Corrente, fundado por Michel Yakini-Iman e Raquel Almeida, impulsionando outros grupos culturais na região, formando uma rede de artistas e ativistas.

Palavras-chave: Saraus, Literatura periférica, Cultura popular, Pirituba, São Paulo.

*

O movimento de saraus nas periferias de São Paulo (SP), no início dos anos 2000, representou um enorme passo para a consolidação da literatura marginal em diálogo com o movimento hip-hop (Gomes, 2019). Carregando a ancestralidade da favela e das periferias como territórios de reinvenção da cidade (De Souza e Silva; Barbosa, 2013), coletivos culturais partilham a experiência da pobreza estrutural e a potência do cotidiano nos lugares. Em contraposição à cidadania atrofiada e mutilada (Santos, 2007), onde as cidades são criadas para servir à economia, há nos movimentos periféricos, dos quais os saraus são importantes expoentes, uma coesão horizontal posta a serviço da sociedade como um todo, reafirmada na diversidade cultural e na densidade comunicacional (Santos, 2006).

Nesse contexto, inspirados pelas experiências pioneiras do Sarau da Cooperifa e do Sarau do Binho, na Zona Sul, Michel Yakini-Iman e Raquel Almeida fundaram em 2007, no distrito de Pirituba, Zona Noroeste, o Coletivo Literário Sarau Elo da Corrente. Esse elo da poesia sustentou outros

¹ Mestre em Planejamento e Gestão do Território pela Universidade Federal do ABC e professor da rede municipal de educação de São Paulo.

coletivos, como o Sarau da Brasa, na Brasilândia, e o Quilombaque, em Perus, construindo uma rede de artistas e ativistas, fundamental para a formação dos sujeitos periféricos (D'Andrea, 2020). Da ocupação urbana desta pequena África paulistana (Kaçula, 2020) por pessoas removidas dos cortiços no centro e migrantes de outras regiões do país e do mundo (Bischain, 2021), decorrem tradicionais manifestações culturais.

Escritor, pesquisador e produtor cultural, nosso entrevistado Michel Yakini-Iman (Michel da Silva Ceríaco) é mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), tendo publicado uma série de livros com crônicas, romances e poesias que refletem o território usado (Santos, 2006). Filho de migrantes, criado nos terreiros, nas ruas e nos campos de várzea, Michel experimentou os laços comunitários em um contexto de agitação social nas periferias entre 1970 e 1980, o que o aproximou da cultura popular. De comunicador em rádio comunitária (Urbanos FM), Yakini-Iman se fez poeta e articulador cultural. Partimos da história oral como metodologia que permite qualificar o planejamento insurgente, a partir de políticas públicas que permitem as pessoas se dedicarem à cultura (Raimundo, 2023), incluindo práticas que não se limitam aos espaços de ação convidados, valorizando, ao contrário, os espaços de ação inventados (Mirraftab, 2009).

Iago Vernek (IV): Olá Michel, agradeço a entrevista. Primeiro queria voltar no tempo, retomar sua infância e a origem da sua família. Como é que vocês se instalam nesta região?

Michel Yakini-Iman (MY): Então, a minha família é assim, da parte da minha mãe, vem de dois estados do Nordeste, entre Paraíba e Pernambuco, na beira do Cariri. Meu avô e minha avó vieram nesse contexto que o pessoal saía da seca para São Paulo no chamado “Pau de Arara”, naqueles caminhões. Entendo que é aquela coisa de que chega um parente anterior, ou um amigo, e vai indicando a localidade que está trabalhando. Meu avô, então, foi se localizar perto de Pirituba e trabalhar como gari na prefeitura de São Paulo. E minha avó sempre cuidando dos filhos, porque além dela ter vindo grávida do mais velho, depois tiveram minha mãe e mais quatro tias. Minha mãe começou a trabalhar muito cedo, já com 14 anos, em uma fábrica de tecelagem. Minha avó (parte de pai) vinha do interior, São João

da Boa Vista (SP), em meados dos anos 40, 50, e meu avô vem do interior de Minas, na mesma ideia: São Paulo, terra das oportunidades. Meu avô se estabelece como motorista de ônibus. A família da parte do meu pai tinha essa tradição de terreiro de umbanda. Ele também fazia benzimentos em crianças. Então, meu pai e minha mãe se conheceram em um terreiro que ficava no Jardim Maristela, porque minha mãe foi levar minha tia lá para fazer um tratamento espiritual, de saúde. Então, a partir de lá, eles começaram a se relacionar. E nisso eu nasci em 1981, fruto dessa relação, do Milton, da Maria, que eram filhos, na parte da minha mãe, da dona Elisa e do seu Paulino, e na parte do meu pai, da dona Rita e do seu Montanha. Eles conseguiram comprar suas casas depois de um tempo trabalhando.

IV: Como era a paisagem dessa região de Pirituba, Jaraguá, Taipas?

MY: Esses bairros eram grandes fazendas, loteadas e vendidas para a população, uma habitação mais popular, que ainda se comparar com o que temos atualmente, eram casas que tinham quintal, poço, galinheiro, hortas, várias árvores. Eu transitava muito entre uma casa e outra (dos avós). O bairro tinha pouquíssimas ruas asfaltadas. A rua principal de cada vila era asfaltada, mas, no geral, as ruas eram de terra. Tinha muito terreno desocupado, campinho ou lugar de bicho comer capim, cavalo principalmente, mas também gado. Na casa do meu avô, o terreno ficava do lado de uma pedra muito grande, que no fundo ele criou os galinheiros e na parte da frente tinham os pés de goiaba, manga, poço e vários barracos, que eram alugados para outras pessoas que vinham de fora. E o que mais se via era carroça, pouquíssimos carros. Tinha já umas linhas de ônibus, o pessoal chamava o centro de cidade. Eu me lembro disso, “vou lá na cidade”. Depois a gente começou a contestar isso, mas era essa ideia do urbano e do rural. Só que, aos poucos, as famílias crescem, então você vai diminuindo os espaços internos das casas para subir os sobradinhos. E, ao mesmo tempo, a rua estava mudando, começou a vir uma onda grandiosa de asfalto, que eu lembro que era um tempo de muito barro, porque primeiro levanta aquela “barreira” toda, aqueles “buraqueiros”, até fazer calçado. E também houve a expansão da Sabesp com a água. Foi proibido ter poço. Começaram a propagar a ideia de que o poço ia fazer mal, que a água estava contaminada. Chegou a água encanada e a gente ainda moran-

do em frente a um córrego (Ribeirão Vermelho), que o meu pai falava que, quando ele era mais jovem, era limpo. Eu já não tenho essa memória do córrego limpo. A gente encontrava uma fonte de água limpa, mais ou menos, a uns dois, três quilômetros desse mesmo ribeirão. E eu não sei se ainda existe, porque alguns lugares têm bicas ainda. O pessoal fala que tinha peixe, lavava a roupa na beira do rio. A gente tinha muito mais contato com a terra, com barranco, com mato em si, com água limpa, e de repente isso começa a sumir. Vem essa urbanidade, a linha de ônibus começa a passar mais vezes, outras linhas de ônibus, mercado, a avenida (Mutinga) passa a ter um polo de comércio, mas ao mesmo tempo a gente vai perdendo em natureza. Eu tenho uma memória de que o meu pai, quando a gente ficava doente da respiração, pegava o mastruz no mato. As comidas para dar para os bichos, na beira do mato também, as serralhas. Era muito comum sair com a molecada para a escola, brincando na rua e pegando as amoras, as goiabas. Isso a gente vê menos, bem menos, porque de forma geral houve uma transformação muito grande. Aos poucos, começaram a surgir prédios e aumentou o fluxo de carros. Dificilmente alguém tinha um carro novo, a não ser quem era do crime, que tinha uma Brasília ou um Fusca bem equipado. Uma galera tinha umas “Kombis” também para “trampar”. Quando eu jogava futebol, o pessoal levava de Kombi. Os vizinhos, um ou outro tinha carro, e esse carro fazia o “corre” para todo mundo. Quando tinha que fazer alguma compra, quem carregava as compras era sempre algum moleque que tinha um carrinho daqueles de carreto, os moleques construíam para ir na feira fazer carregamento para as pessoas. O freio era um pedaço de pneu, então o moleque ia descendo e pisando. Era comum a gente trabalhar muito cedo. Os moleques que tinham menos força, que era o meu caso, olhavam carro, carregavam sacola. Muitas famílias apostavam em produzir alguma coisa. Minha família, por exemplo, vendia “maria mole” na feira. Todo mundo fazia essa função para ajudar as suas famílias ou fazer um dinheiro para tirar a sua onda. E isso foi o que movimentou as minhas amizades. A minha família estava envolvida com o terreiro, então sempre tinham ações comunitárias, festas de São Cosme e Damião, dos Erês. Mas depois teve a chegada maciça da igreja, principalmente da Igreja Universal, e começou a dar problema, porque chegaram com a narrativa forte de que aquilo era do demônio. Muitos terreiros fecharam, o da minha família também fechou, então isso atrapalhou um

pouco algumas relações. E eu fui crescendo ali, olhando essa transformação toda, que depois descobri que não foi só em Pirituba, mas em todos os outros bairros da região.

IV: Como a urbanização influenciou nas relações comunitárias deste território?

MY: Esse lance comunitário que estava no seio dos terreiros permeia todo o ambiente. As famílias interagem entre si, compartilhando com a vizinhança, todo mundo cuidando e se vendo. Uma relação muito próxima, inclusive porque os vizinhos eram amigos de infância do seu pai, da sua mãe, enfim, os pais dos pais deles também sempre estiveram juntos. As igrejas evangélicas já estavam, mas não tinha esse choque tão explícito de uma demonização (das religiões de matriz africana) como foi instaurada com a Universal, uma narrativa em massa. Essa é a diferença. Já existia um olhar pejorativo das outras religiões, mas acho que não tinha essa força de comunicação de um jornal muito grande, de pagar o horário na TV e de repente têm até uma TV própria (Record). Eu percebi que aos poucos muitas pessoas que frequentavam os terreiros se tornaram adeptos da religião evangélica. Até aí tudo bem, mas isso enfraqueceu muito as comunidades de terreiros. Hoje os terreiros encontram até um suporte na ciência, passando a estudar história, sociologia. Muitos sacerdotes fazem isso para se proteger. E o terreiro não tem como premissa acumular o máximo possível de fiéis. Quem chegou, chegou, quem não chegou, está tudo certo. Quando me tornei adulto, volto para o terreiro, não com um terreiro próprio da minha família, mas volto a fazer as práticas. Até as narrativas de grupos de rap saudando Exu — Laroyê Exu! — saudando os orixás nas músicas, são trocadas para falar do pastor, do Deus cristão. É quando você não consegue mais falar sobre o seu fazer, sobre a sua prática, ficando mais sufocado, até a prática ficar bastante limitada. Eu acho que isso mudou bastante o cenário, porque pensando na relação direta com a natureza, a gente tem então uma prática de terreiro que de alguma maneira ajuda a promover a preservação da natureza, porque faz uso desse espaço, precisa das matas para fazer as entregas, precisa das ervas, das folhas, das menores às maiores, seja uma folha de bananeira, uma folha de manga, até mesmo um pé de manjerição, hortelã, arruda. E quando isso some, enfraquece

ainda mais. E aí a prática que fica majoritária não utiliza esse código. Não são piores, mas é diferente. Eu sei que não é o único ponto, tem um projeto político, uma relação direta com essa urbanização voraz, do crescimento populacional exorbitante, mas nos pequenos núcleos eu acredito que algumas coisas não se mantiveram nos quintais, porque já não tinha mais o sentido sagrado. Agora você vê até os efeitos dos terreiros saírem de São Paulo e buscar os espaços no interior, muitas vezes por causa da necessidade de estar perto da natureza.

IV: Onde entra o Sarau Elo da Corrente nessa história de resgate comunitário?

MY: Passa muito por esse lado mesmo de uma memória, que não é só minha, mas uma memória dos familiares e dos vizinhos que falavam de movimentações culturais dentro do bairro. Eu não vivenciei isso, mas os meus pais falam que tinha um cinema em Pirituba. Teve uma movimentação dos bailes (black), nos anos 70, na cidade toda. Em Pirituba tinha o Casarão, que agora é uma farmácia. Um grande salão na Avenida Mutinga, que virou um baile chamado Babilônia. Tinha um outro (Grêmio) numa quadra de futebol que os próprios moradores tocavam, formavam as equipes de disco. Tinham grupos de samba, rap, enfim. A nossa região também tinha muito bloco carnavalesco, conectado ao futebol. Lá do time do Praça, que é o time de várzea mais conhecido na região, tem o bloco da Vovó Bolão. Tinha um outro time (e bloco) chamado Barroca, a escola de samba Prova de Fogo, com ensaios abertos. Então você vai crescendo com essa memória e vivência, nessa geração do pagode 90, com muita roda de samba. Meu pai, apesar de ser do terreiro, era do movimento punk. Ele pedia pra eu escrever na jaqueta dele uns protestos. Não é à toa que o Sarau Segunda Negra, em Taipas, é no pólo dos punk, que é o Fofão Rock Bar. Em determinado tempo da minha infância e adolescência, tinha um grupo de vizinhos mais ativos que uma vez por ano faziam uma ação com vários shows, transformavam a rua em quadra de futebol, brinquedo para as crianças. Naquela época, estava mais alinhado à política partidária, com as associações de moradores, que eram muito comuns. As associações viravam quase uma sede para os políticos na região. Só que isso, de repente, acabava. E o que começa a acontecer? Onde o vizinho, que era DJ, fazia um som,

virou culto. O espaço do circo virou tenda da libertação. Foi uma das primeiras coisas que me tocou. Eu cresci num meio forte das rádios comunitárias. E uma das sedes (associação) lá do bairro criou uma rádio. O pessoal se movimentou, conseguiu um transmissor e bolou a Elite FM, nome bastante contraditório (risos). Meu pai e meu tio, como eles sempre foram muito ativos nesse sentido de participar comunitariamente, os dois irmãos, resolveram ir para a rádio juntos, aprenderam a fazer locução e começaram a apresentar programa. E um dos meus amigos da escola, acho que na oitava série, com 13, 14 anos, falou: eu ouvi que seu pai estava na rádio, a rádio é “da hora”, os caras deixam você “dar um salve”, pedir som por telefone. E ele perguntou para mim: tem como fazer um programa na rádio? Só que aí se eles deixarem, você faz comigo. Eu não tinha interesse nenhum em fazer nada disso. Mas como era um amigo de infância, o Douglas, eu topei ajudar. Mas nessa eu me envolvi de cabeça, porque comecei a gostar de fazer locução. Como éramos os únicos mais jovens da rádio, então, quando a gente fazia, vinha todo mundo junto acompanhar. Depois de um tempo, a Elite fechou e teve a sede demolida. E aí meu tio e meu pai fundaram uma outra rádio (Urbanos FM), que existe até hoje, tem documentação pública da Anatel, funciona com toda a autorização legal. Mas começou ali no quintal da casa deles. Essa rádio foi uma escola para mim de comunicação e foi onde eu conheci outros artistas também. A pessoa que fundou o Sarau Elo da Corrente comigo, que é a Raquel Almeida, eu conheci porque ela cantava num grupo de rap que frequentava muito a rádio. Da rádio a gente começou a fazer shows de rua com poucos recursos. Quem tem a caixa de som, faz o som da festa. Vamos pedir um tablado na prefeitura, que é a única coisa que os caras dão. Vamos ver se o meu tio que faz instalação elétrica ajuda a gente a conectar na luz do poste. A gente conseguiu fazer dois shows de rua assim. Depois eu me afastei um pouco da rádio para estudar, em meados de 2003 e 2004. Mas isso me deu uma base muito boa de comunicação, de pesquisa, eu passei a entender que a cidade tinha muitas coisas acontecendo, me integrei mais com os movimentos de rap, reggae e punk. E já estava interessado também em literatura, fazendo zines. Eu não era músico, mas eu gostava de escrita. Saía para entregar zine pela cidade. E naquela época já tinha gente que era da literatura de periferia de outros bairros que me mandava zine. O Alessandro Buzo, por exemplo, ligava em casa e falava: “oh, cola no lançamento do

meu livro". Em 2005, voltei de Curitiba e aí eu e a Raquel — a gente estava já se relacionando, chegamos a casar, tivemos uma filha (Yakini) — estávamos muito interessados em literatura e soubemos que tinha um movimento de saraus na Zona Sul. Chegou a informação do Sarau da Cooperifa, porque o Sérgio Vaz já era conhecido no rap. Ele lançava poesia nas músicas dos caras, nos discos. Só que assim, você tem que estar na disposição para sair de Pirituba e ir para a Zona Sul. No começo é difícil, você não sabe nem como chegar, qual ônibus pegar. No começo de 2007, a gente se ligou nesse encontro. E viu que o grande problema da gente não fazer uma ação fora, muitas vezes, era a falta de recurso, porque a gente fez dois shows de rua e viu que era difícil fazer sem recurso. O show acabava, às vezes, no meio, porque a luz não aguentava puxar do poste, não tinha um gerador, era muito precário. Então o Sarau era uma alternativa boa, porque era uma forma de fazer literatura sem muito recurso. Você podia fazer com pouca grana, só tendo a disposição e o espaço. Um dos meus tios, que estava junto na rádio com o meu pai, conhecido como Claudio Santista, é dono de um bar. Tanto que hoje a rádio funciona em cima do bar dele. A gente falou: pô, vamos ocupar o bar do Santista, ver se ele topa. E ele topou fazer o Sarau: "não sei bem o que é, mas vamos lá". Nessa época, como eu tinha alguns escritos já, fiz um livro numa gráfica, de uma forma bem precária, e usei o lançamento deste livro de contos, chamado "Desencontros", como base para lançar o Sarau. Então a gente fez a primeira edição do Sarau Elo da Corrente em junho de 2007. Chamamos os moradores. Aque-la senhora faz hino de futebol de várzea. Outra pessoa ali canta um rap. Outra pessoa escreve e põe na gaveta. Tem um senhor que é segurança do CEU e cordelista. Vamos chamar esse povo. E assim foi. O meu tio também fazia umas mensagens para ler na rádio. Tem um amigo que é capoeirista, vai lá com o Berimbau, vamos cantar uma música de capoeira. O Sarau aconteceu dessa maneira, mas isso teve uma continuidade, virou um sarau semanal. A gente fazia três semanas no mês, e na última a gente visitava um outro sarau lá no centro, que o Sérgio Vaz puxava só para rimadores do rap. Então, durante cinco anos, o Sarau do Elo foi nessa toada. E chegando outras pessoas. Como estava dentro de um movimento, esse movimento também abraçou a gente. O pessoal vinha de outras localidades, da Zona Leste, da Brasilândia, de Perus, da Zona Sul, e a gente ia fazendo intercâmbio, que é a mesma coisa que o pessoal já fazia nos terreiros,

nos bailes, no futebol de várzea, no rap, no hip-hop, no punk, sempre fizeram. Nem todo mundo tinha essa disposição de sair do bairro, mas essa galera do movimento cultural tinha, sempre teve, e a gente só seguiu esse modelo. E isso fazia a gente tirar um pouco até do estigma que o outro bairro carregava. E a mudança de direção é a arte. É isso que faz a gente olhar para o bairro de outra maneira. Eu saí de Pirituba para ir a Perus porque conheci o pessoal do Quilombaque e eles foram apresentando outras coisas por lá. Ou o pessoal da Brasilândia. Eu não frequentava a Brasilândia. E hoje em dia eu consigo até andar bem por algumas ruas de lá. Ganha intimidade com o lugar. O sarau continuou nessa ideia de integrar um movimento. Declamação de poesia falada de forma irrestrita. Quem chegar fala, sem tema específico, qualquer idade. Como era puxado por jovens, mas também chegavam as pessoas mais velhas, dava uma união bem legal. O nosso sarau tentou focar na direção de pensar cultura negra, pensar a origem do bairro, as nossas matrizes. E outra coisa, fazer os próprios livros. E fechou um tripé: poesia falada, encontro comunitário e livro. E o bar como centro fazendo intercâmbio. As pessoas de fora deram um voto e aí o bairro passou a acreditar também. Porque quando as pessoas veem no início perguntam assim: vocês estão querendo fazer alguma coisa política (partidária) igual outra pessoa já fez? Ou só fazer bagunça? É uma igreja? Todo mundo sentado em silêncio e alguém no microfone falando. A igreja cheia. A cada cinco minutos um pastor diferente (risos). E, enfim, aquilo foi se fortalecendo internamente até que chegou um tempo que o movimento tinha menos intercâmbio de fora e muito mais gente do bairro circulando. O Santista, inclusive, dono do bar, depois se tornou poeta, declamando seus próprios textos e lançando livros com a gente.

IV: Como o planejamento e as políticas públicas têm articulado ou desarticulado esses movimentos na Zona Noroeste de São Paulo?

MY: O Sarau Elo da Corrente foi pesquisar a historicidade negra do nosso bairro, mas também do povo negro de São Paulo, que a gente descobre, então, que as periferias se formam assim, em um fluxo das famílias que vêm de fora e compram terrenos que são divididos em lotes, mas que começaram a habitar antes essas regiões por conta de um processo pós-abolição. Teve uma expulsão do centro da cidade, que foi empurrando

todo mundo para a margem do Rio Tietê, e que aí muita gente foi morar de forma precária, sem uma organização urbana mínima. Isso não vai resultar só na migração física, no sentido do planejamento urbano excludente, mas também você de alguma maneira leva todas as suas práticas culturais, seja do jeito que você fala, se alimenta, se veste, mas também da prática de fazer samba, cordel, dança. São formas de expressão comunitária e pública que se dão em coletivos, para além de uma pessoa ou de uma carreira artística. A gente sempre expressa arte dessa maneira e isso é muito baseado nas heranças de nossas raízes africanas no Brasil. Isso pode não estar em cartilhas, mas a gente de forma multifacetada representa essa geração que tem a ver com aquela outra que começa também a construir a cidade no final do século XIX, depois da abolição. Sem dúvida essa ligação é direta. E no caso da divisão da cidade entre Pirituba, Jaraguá, Brasilândia, Perus, Morro Doce, Taipas, são regiões que estão bem perto, mas estão na fronteira entre norte e oeste, então os próprios coletivos rebatizaram essa região de Noroeste e depois foi assumido inclusive pela Prefeitura. A Secretaria de Cultura adota essa nomenclatura para pensar a difusão de editais. A gente percebe que a Zona Norte e a Zona Oeste têm regiões que são bem distintas. Pinheiros, Lapa, é bem diferente de Pirituba. Existem regiões em Pirituba que são bem distintas em relação à beira do Jaraguá, é outra localidade em relação ao Parque Toronto, onde se buscou formar uma comunidade canadense. A estrutura urbana não facilita nosso intercâmbio, porque é voltada para o caminho de ida e volta do centro. Jaraguá, Pirituba e Perus ainda tem a linha do trem, mas normalmente a gente pega dali para frente, para Luz e Brás. A gente quase não volta para fazer o caminho dos bairros. Então essa estrutura não favoreceu. Mas acho que historicamente a gente se forma dentro de um seio de populações que sempre transitaram e fizeram um intercâmbio, ainda que a estrutura passe a ser pensada com base na especulação imobiliária. No início da urbanização, passa uma linha de ônibus de 15 em 15, 20 em 20 minutos. O que mais tinha era gente caindo de ônibus, sofrendo acidente, saindo pendurado para poder pegar o transporte para o trabalho. E isso reflete na cultura também, que envolve financiar os espaços culturais, artísticos e esportivos. Lembrando que as rádios sofreram muita perseguição. Tomavam antenas e transmissores. Até legalizar, demorou. Apesar de estar previsto na constituição que você tinha livre expressão, que você poderia transmitir

uma comunicação em pequenas frequências, essas rádios eram perseguidas. A gente ia procurar as administrações regionais ou subprefeituras para poder arranjar um apoio mínimo para fazer uma movimentação, quando você chegava lá com alguma ideia, virava meio chacota, porque a administração regional, que depois virou subprefeitura, sempre foi curral de político, onde estão os cargos comissionados. Enfim, isso não serve para a população de maneira direta. A não ser para burocracias, mas para potencializar ações dos próprios moradores é difícil.

IV: Quais são os desafios de fazer cultura? Os editais públicos fortalecem?

MY: No caso do sarau, a gente já colhe alguns frutos que foram plantados pelos movimentos anteriores. O movimento hip-hop, por exemplo, impactou tanto a juventude na cidade que isso reverberou nos espaços de educação e também nas secretarias de cultura. E é importante lembrar que a primeira gestão que deu atenção para isso tinha como secretário de educação Paulo Freire e a secretária de cultura era Marilena Chauí. Então, eles deram uma atenção para esse tipo de expressão. Isso mudou uma chave na cidade para pensar a arte feita pela juventude. As escolas de samba recebiam algum tipo de apoio financeiro porque já estavam inseridas no mercado do samba. E a juventude passa a ser mais vista nas periferias a partir do movimento hip-hop. Quando a gente fundou o sarau, em 2007, foi alguns anos depois da primeira lei de fomento formulada em São Paulo com editais públicos voltados para grupos da periferia, que era o VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), criado pelo vereador Nabil Bonduki (em 2003). E vale dizer que isso acontece após uma discussão intensa dos movimentos culturais, principalmente da Zona Sul e da Zona Leste, que já eram mais antigos. Na “Noroeste” acho que teve uma lacuna, porque a gente, inclusive, era visto como uma região que não tinha uma macro-periferia, como Capão Redondo e Cidade de Tiradentes. Isso atraiu menos investimento das ONGs e, logo, formou menos pessoas. A gente não teve acesso a câmeras de gravação, microfone, instrumentos. Mas quando percebemos que algumas pessoas tinham o mesmo perfil, a gente seguiu como exemplo. Pensando no orçamento da cultura, realmente, é migalha, porque o orçamento da cultura não chega nem a três

por cento do orçamento da cidade de São Paulo. E, ao mesmo tempo, a maioria está concentrada na virada cultural. Então o que é destinado para os grupos é muito pouco. No primeiro ano que a gente conheceu o VAI, já tinham grupos da periferia contemplados. O Elo da Corrente resolve escrever um projeto para publicar livros. Era 20 mil naquela época (2008). Se você chegar para alguém ainda hoje, num bairro de “quebrada”, e fala em receber 20 mil da prefeitura, o pessoal acha que vai ficar rico. A gente não tem, nem pega muito em dinheiro, então a nossa cultura não é essa. Mas quando a gente vai praticar a gestão desse dinheiro, descobre realmente que é migalha. Divide 20 mil em um ano, ou 20 mil em um tanto de ações que você faz, vai descobrindo que é muito pouco. E mesmo hoje, onde a partir das lutas dos grupos, que foram formando pessoas, criando espaços culturais, carreira de artistas com trabalhos consolidados, surgiram outros apoios, outras contratações, outras leis, mas sempre numa margem menor. Então se o grupo tocar na virada cultural, recebe menos. O fomento à cultura da periferia, que é o melhor projeto que a prefeitura tem para esse nicho, é ainda o menor entre os fomentos, comparado ao teatro e à dança, por exemplo. E isso vem trazendo uma disparidade, onde os grupos da periferia fazem muito, porque se distribui esse dinheiro para muita gente. Por exemplo, o Samba do Congo está mantendo uma sede a partir de um edital como esse, lançando disco, fortalecendo uma comunidade inteira a partir desse projeto, e mesmo assim ainda recebe menos do que grupos que fazem propostas e ações muito menores e de menor impacto. Nesse sentido, acho que a gente ainda tem uma desigualdade. Apesar dessa abertura, o Estado ainda atua com a polícia militar de uma forma violenta. Você ainda tem as escolas cada dia mais sucateadas. O que está sendo oferecido para a gente tem sido calamitoso. São precarizados também os profissionais da educação, que também são dos mesmos lugares. E criou-se uma ideia de que, quando você oferece um valor menor para esses grupos, você evita que esses grupos se tornem autônomos. Se você não estrutura de uma maneira que esses grupos, de fato, tenham uma garantia para pagar o aluguel todo mês e não só nos dois anos do fomento, você deixa esses grupos sempre em torno dos editais. Essas políticas não alteram a lógica do sistema e não dão o valor, de fato, que esses grupos merecem. Então, quando chegar daqui a dois anos, o risco do Samba do Congo passar pela dificuldade que o Reduto do Rap passou, com a sede que

fechou, ou que o Morada Jaraguá passou recentemente, é muito grande. E você tem que finalizar um trabalho por conta de que a política de editais não dá conta do quanto esses grupos realizam e que o Estado também não dá conta de fazer. Não faz, mas também não cria política pública eficaz para manter esses grupos financeiramente de uma forma mais justa, seja por parceria ou convênio. O edital não é a política ideal. Serve como um improviso, de manutenção prévia, mas não para que esses trabalhos se perpetuem, profissionalizem de modo coerente com aquilo que essas pessoas merecem receber e distribuir.

IV: Michel, é bom ouvir isso de uma pessoa que está há anos trabalhando com cultura nas quebradas. Espero um próximo papo sobre soluções mais autônomas.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

FERNANDES, Iago Vernek. A trajetória de Michel Yakini-Iman e do Sarau Elo da Corrente, em Pirituba, Zona Noroeste de São Paulo (SP). **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

BISCHAIN, Sonia Regina. Brasilândia: presença e memória. In: BISCHAIN, Sonia Regina (org). **Território poético: diálogos entre versos**. 1ª ed. São Paulo, 2021.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 1. ed. São Paulo: Editora Dandara, 2022.

DE SOUZA E SILVA, Jailson; BARBOSA, Jorge Luiz. As favelas como territórios de reinvenção da cidade. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 115–126, 2013.

GOMES, Renan Lelis. **O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro, 2019.

KAÇULA, Tadeu. **Casa Verde: uma pequena África paulistana**. São Paulo: Liber Ars, 2020.

MIRAFETAB, Faranak. **Insurgent Planning: Situating Radical Planning in the Global South**. *Planning Theory*, [s. l.], v. 8, n. 1, p. 32–50, 2009.

RAIMUNDO, Sílvia Lopes. Movimento cultural das periferias: cultura e práticas políticas. In: SANTIAGO, Cristine; ARROYO, Mónica; BALBIM, Renato (org.). **Brasil popular, circuitos da economia urbana e políticas públicas**. Brasília: Ipea, 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2006 [1996].

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Edusp, 2007 [1987].

ENTREVISTA COM MESTRE CHICO BELO: TESOURO VIVO DO ESTADO DO CEARÁ – PATRIMÔNIO VIVO DA ARTE E DA CULTURA DO COURO

Thyago Santos de Freitas¹

RESUMO

Francisco Alves de Freitas – Mestre Chico Belo é um renomado artesão de couro brasileiro, conhecido por suas habilidades excepcionais na criação de peças artesanais únicas e intrincadas. Representa a quarta geração da família Belarmino ou “Belo”, como são mais conhecidos. Com mais de 60 anos de ofício, sua contribuição para o Brasil vai além do artesanato em couro, alcançando significativa relevância cultural no Nordeste em particular no Ceará, sua terra-mãe. A entrevista foi realizada em 1º. de maio de 2026, às 9 horas, no Atelier do Mestre, localizado na cidade de Caridade – Ceará.

Palavras-chave: Mestres da cultura; Patrimônio vivo; Couro.



Foto: Francisco Estrela

¹ Mestrando em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará – UFC, Professor e Administrador. Escritor, dentre as principais obras literárias, podemos destacar: “Mestre Belinho e a arte do couro” (2023), “Chico Belo, o menino que se tornou Mestre do Couro” (2025) lançado na Bienal Internacional do Livro do Ceará e “Biografia Mestre Chico Belo 60 anos de artesanato em couro no Ceará” (2025).

1 INTRODUÇÃO

Esta entrevista nos faz mergulhar no universo do Tesouro Vivo do Estado do Ceará Mestre Chico Belo. Patrimônio cultural do nordeste brasileiro, artesão do couro no sertão cearense. Mestre Chico Belo é a quarta geração da família dos artesãos do couro dos Sertões de Canindé, com seu legado e herança familiar, sua história de resistência, não se trata apenas um Mestre da Cultura, mas um verdadeiro Patrimônio da arte e da cultura.

De acordo com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), o patrimônio imaterial são as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas — com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados — que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Como fruto da Política de valorização do Patrimônio Vivo, surge o reconhecimento do trabalho do artesão Chico Belo, mantenedor de um ofício familiar que resiste e atravessa o tempo. Geração após geração, o mestre mantém um saber compartilhado entre os artesãos fazedores de peças em couro que são utilizadas pelos vaqueiros no nordeste do Brasil. Residente na pequena cidade de Caridade, nos Sertões de Canindé, mantém vivo o ofício herdado de três gerações anteriores a sua. A história da família Belo com a arte do couro se aproxima dos duzentos anos, tendo só em Chico Belo, 64 anos dessa prática. Através de suas mãos, o couro é transformado em lindas peças, que por meio de suas habilidades excepcionais cria produtos únicos. Sua contribuição para o Brasil vai além do artesanato em couro.

Hoje, através das ações do Instituto Mestre Chico Belo, uma Organização da Sociedade Civil gerida e mantida por seus filhos, a quinta geração dessa família, cujo principal objetivo é de salvaguardar, valorizar o trabalho artesanal, artístico e cultural não só dos artesãos do couro, mas também de todos os artesãos locais, situados no território em que estão inseridos.

O Instituto atua de forma direta na manutenção, ensino e perpetuação dos saberes e fazeres, técnicas, tipologias, ofício e a arte do artesanato em couro, além de promover ações de preservação de bens materiais e imateriais. Tornou-se referência na proteção da memória material e imaterial, do patrimônio artístico, cultural, historiográfico e museológico

do Ceará, além de incentivar a economia social, solidária, e o turismo local. Define como seu principal objetivo preservar a cultura, a arte, as tradições e os seus protagonistas, em suas mais variadas formas de expressão e linguagens. Ao tratar o fazer artesanal como uma tecnologia viva de resistência, o texto nos permite uma reflexão à gestão do patrimônio imaterial, sugerindo que a vitalidade de uma cultura depende da manutenção de sua integridade simbólica e da agência direta de seus protagonistas.

Objetivos:

- Conhecer a memória da Família Belarmino ou “Belo”, os artesãos do couro dos sertões de Canindé;
- Analisar como a arte e a cultura tem impactado os modos de vida e o território ao qual o Mestre está inserido;
- Preservar o Patrimônio Cultural e os Tesouros Vivos através de narrativas comunitárias.

2 ENTREVISTA

Bloco 01 – A INFÂNCIA E OS PRIMEIROS PASSOS

Thyago Santos de Freitas (TSF): Como o Senhor se descobriu como artesão?

Mestre Chico Belo (MCB): Ainda criança eu via meu pai e meus tios trabalhando na arte do couro e já ajudava meu pai no seu ofício. Desde pequeno quando via ele e seus irmãos fazerem as peças, também quis aprender. Sempre fui um menino bastante curioso, quando via as selas que meu pai fazia, sempre tive vontade de fazer também. Foi por isso que eu também quis seguir seu ofício. Foi algo natural, me lembro que pequeno já ajudava na costura dos arreios, foi daí que fui despertando esse gosto.

TSF: Quais são suas principais referências?

MCB: Meu pai João Belo (em memória) e meus tios. Lembro muito do Tio Augusto Belo, Tio Josa Belo, e Tio Fransquinho Belo, esses chegaram a trabalhar comigo depois que assumi o ofício da família. Tio Fransquinho foi o que menos trabalhou comigo, e Tio Augusto por morar perto sempre me ajudou, e trabalhou comigo por mais tempo, eu o chamava quando não dava conta do serviço que aparecia e ele sempre me ajudou.

TSF: Quais lembranças o Senhor tem do início do seu ofício?

MCB: Aos 10 anos já me via ajudando meu Pai, mas comecei mesmo aos 14 anos de idade. Tenho algumas lembranças de quando era pequeno, meu pai trabalhava em casa e sempre me acostumei com o seu trabalho. Com 10 anos de idade já subia a serra com meu pai para acompanhar ele na venda dos serviços, a gente ia a cavalo, passava de 2 a 3 dias viajando, quando não conseguia vender tudo, meu pai trocava as selas por gêneros alimentícios ou selas usadas, naquele tempo o dinheiro era mais difícil. Me lembro bem da feira de Pacoti, e quando a gente saía vendendo nos sítios da serra, a procura de quem comprasse. Com 14 anos comecei a fazer as primeiras peças por conta própria, sempre com a orientação do meu pai e dos meus tios. Mas meu pai é a minha maior referência. As primeiras peças que comecei a fazer foram a parte dos arreios: loros, cilhas e rabichos, depois que fui começar a fazer as selas.

Bloco 02 – O ARTESÃO E O MESTRE**TSF: Antes do reconhecimento, como era a produção e a venda das peças?**

MCB: Eu sempre tive os fregueses certos, a maioria era comerciante da cidade de Canindé, Distrito de Campos Campos Belos, Maranguape, na serra de Baturité, Mulungu, Pacoti, Redenção. Vendi muito pro seu Zé Segundo de Baturité, Senhor Pascoal, Casa Marreiro e Joaquim Caula em Canindé, alguns desses comerciantes já faleceram, mas continuei a vender ampliando para outros comerciantes. Aqui no meu atelier também sempre recebi encomendas e fazia as peças pra entregar aqui mesmo. Depois que me mudei da fazenda Pedra Branca para a Sede de Caridade, trabalhava em casa, sempre com a ajuda de minha esposa Anicete, no início da década de 80, adquiri um ponto em frente à minha casa onde construí o atelier que trabalho até hoje.

TSF: Como o Senhor enxerga o título de Mestre da Cultura?

MCB: Eu acho muito importante, pois um Mestre precisa ter conhecimento com o que faz, eu já tenho mais de 60 anos de arte e foi a partir do título de Mestre da Cultura que passei a ser mais conhecido e isso me ajudou muito. Eu sou reconhecido pelo meu saber que aprendi com meu pai e meus tios,

e tô aqui para ensinar qualquer pessoa que se interessar em aprender a minha arte. Eu vejo esse título como algo importante, pois é um reconhecimento, tenho até uma ajuda financeira.

TSF: O que mudou após a titulação?

MCB: Depois desse título aumentou muito o meu trabalho. Melhorou muito as vendas, o pessoal da televisão sempre me procura para fazer matérias e isso ajudou a aumentar minhas vendas. passei a ir para muitas feiras até fora do estado. Hoje como Mestre as pessoas me conhecem mais, sabem de onde eu sou, muitos não sabiam que na cidade de Caridade no Ceará, tem um artesão do couro. Sempre fui bem tratado, isso não mudou, mas o conhecimento das pessoas pelo que eu faço melhorou muito.

Bloco 03 – OS DESAFIOS DO OFÍCIO

TSF: Quais os desafios o Senhor enxerga no ofício do artesanato em couro?

MCB: Ainda é um trabalho pouco conhecido. Muita gente nem sabe que a gente faz esse trabalho e poucas pessoas se interessam em aprender essa arte. Eu sempre estou disposto a ensinar qualquer pessoa que queira aprender.

TSF: Com a modernização, o artesanato ganhou ou perdeu força?

MCB: Eu acho que ganhou força, hoje eu faço vendas para várias cidades e até outros estados a pessoas que encomendam meu serviço pelo celular, só fazem ligar ou mandam mensagem dizendo como querem e a gente negocia. Já fiz vendas assim para vários lugares, mando pelos Correios ou pela linha de ônibus. Há poucos dias fiz serviços para Brasília, Aracati, Catunda.

TSF: Qual o legado está sendo deixado para as gerações futuras?

MCB: Eu sempre faço visita nas escolas da minha cidade e das cidades vizinhas, lá eu mostro como faço meus produtos, mostro como é feito o desenho nas capas de sela, faço a cilha trançada, levo a sela para eles conhecerem, saber como é feita, pras crianças montarem, tenho até um cavalinho pequeno que comprei para levar para as escolas. Tem também

o Instituto Mestre Chico Belo, que meus filhos que cuidam e apresentam meu trabalho em vários cantos. Ano passado mesmo nós fomos para a Caixa Cultural em Fortaleza onde tinha uma exposição dos meus trabalhos, fizeram até um filme e também livros falam da minha história. Aqui no meu atelier sempre recebo com satisfação os meus clientes e pessoas interessadas em saber sobre meu trabalho, isso muito me alegra.

Bloco 04 – CONSELHOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

TSF: O que o Senhor tem a dizer para as pessoas que se interessam no seu ofício?

MCB: Eu digo que é muito bom aprender, essa arte é muito boa, agradeço muito a Deus por ter aprendido essa arte. Foi com ela que junto da minha esposa eu criei minha família, meus 04 filhos. Sempre tive a ajuda da minha esposa, ela me ajuda no trabalho que faço, hoje meus filhos também me ajudam nas costuras, nas vendas. É um saber que dá pra viver. Trabalho por conta própria e sou muito feliz, pois não falta trabalho.

TSF: Considerando sua trajetória de 64 anos de ofício, o que o Senhor tem a dizer sobre seu legado?

MCB: Tenho muito que agradecer a Deus por ter aprendido essa arte. Aconselho que quem quiser aprender, aprenda que é muito bom. No começo era mais difícil, as vendas eram mais fracas, pois tinha muito artesão que trabalhava nesse ofício. Com o passar do tempo e o aumento da população, as vendas foram aumentando. Me sinto muito feliz com o que faço e com tudo que venho construindo através do meu trabalho.

3 CONSIDERAÇÕES DO ENTREVISTADOR

Ao analisar a forma como o Mestre relata seus primeiros passos e sua infância, nos deparamos com um ofício nato, herdado de seus antepassados, tendo o Mestre nascido e vivido no território onde a arte pulsava, Mestre Chico Belo, já herdou ainda no berço a herança do ofício dos artistas e fazedores da arte do couro e fez desse ofício a sua arte. Utilizando de forma estratégica uma análise auto etnográfica, conforme destaca Miranda (2022), através dessa ferramenta privilegiada, possibilitando ao entre-

vistado, ser autor da própria narrativa. Percebemos o quanto é importante essa vivência para o despertar dessa vocação, como relatam Kaiser *et al* (2025).

A herança deixada por seus antepassados só se aperfeiçoou pelas mãos do Mestre, as gerações anteriores a sua deixaram um legado e uma história que não podia parar no tempo. Ao analisarmos a biografia do Mestre, Freitas (2025), nos relata a importância da influência de seus antepassados na sua arte, o legado familiar que se aproxima dos duzentos anos de ofício, hoje representado pelo Mestre Chico Belo começou como um sustento e se transformou em arte e, nos tempos atuais o artesão tem sua arte reconhecida nacionalmente.

Ao observarmos bem de perto a confecção das peças do Mestre e a maestria como são feitas, sentimos que o conhecimento do artista é algo inato, corroborado por um ensinamento repassado por seus ancestrais, no território, três gerações anteriores. Assim, Mestre Chico Belo desempenha um papel fundamental no desenvolvimento e na preservação da cultura do couro. Suas habilidades, suas técnicas, seus ritos incorporam tradições seculares, ao mesmo tempo em que reinventam e dão mais riqueza ao cenário artístico local.

Ao investigarmos o patrimônio imaterial no sertão cearense, com um olhar para a obra do Mestre que utiliza o couro no processo de criação e entendemos que esse processo perpassa pela convivência através de um método de observação participante como destaca Malinowski (1978), quando exercido por alguém que não apenas observa de fora, mas participa da rotina, ritos e atividades, através do parentesco biológico e atividade etnográfica, como é o caso de um filho do Mestre Chico Belo, se estabelece uma quebra de paradigma na epistemologia, com as práticas tradicionais nas políticas culturais de reconhecimento. Esse fator é de extrema importância para compreendermos a realidade, a partir da visão de quem a vive.

Estudos sobre a Política do Patrimônio Vivo, convergem para a compreensão de que essa valorização representa uma resposta estratégica aos desafios contemporâneos de preservação cultural. Ao priorizar os saberes tradicionais e suas comunidades detentoras, essa política contribui para a mitigação dos impactos da desterritorialização, da apropriação indevida e da exclusão social. Além disso, ela se alinha

aos princípios da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO (2003), que enfatiza a necessidade de abordagens participativas e descentralizadas para a proteção do patrimônio imaterial. Assim, este estudo nos permite avaliar essa política, considerando as potencialidades e limitações no processo de salvaguarda dos saberes tradicionais.

O patrimônio cultural deve ser entendido como um processo dinâmico de transformação, em vez de um conjunto estático de objetos ou práticas. Esse enfoque dialoga diretamente com a ideia de “Patrimônio Vivo”, que valoriza a continuidade e a reinvenção das tradições no presente. Os saberes tradicionais estão intrinsecamente ligados aos territórios onde são praticados, sendo essenciais para a identidade e sobrevivência das comunidades.

A Política dos Tesouros Vivos não se pode resumir apenas a concessão do Título de “Mestre da Cultura”, nem tampouco ao auxílio financeiro. É necessário que os órgãos que executam essa política possam garantir que os repasses dos saberes sejam de fato executados, valorizando os territórios aos quais estão inseridos e fortalecendo essas políticas no cotidiano, valorizando a potência que cada um representa como forma de garantir a perpetuação do legado, principalmente às gerações futuras. Percebemos que a verdadeira resiliência dos povos tradicionais não reside apenas nesse contexto e nos editais de fomento, mas na capacidade de transmissão geracional e na autonomia intergeracional de suas práticas.

Esse tipo de registro do modo de ser sertanejo através de uma observação participante são ferramentas essenciais para que os povos tradicionais se tornem autores de suas próprias narrativas, subvertendo a lógica da expropriação cultural. O couro, emerge como símbolo máximo dessa união entre o homem e o território, uma tecnologia que sobrevive porque é útil, bela e sagrada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta entrevista utiliza de recursos auto etnográficos, além da observação participante realizada, com intuito de captar as narrativas do entrevistado, nos seus mais de sessenta anos de ofício, representando uma família que carrega um legado de quase dois séculos do ofício do couro,

levando em consideração a minha posição privilegiada de filho do Mestre Chico Belo, neste caso, atuando como pesquisador das Políticas Culturais de Patrimônio Vivo, do Mestrado em Avaliação de Políticas Públicas da Universidade Federal do Ceará – UFC.

Utilizo, portanto, da minha relação direta com um Mestre do saber, qualificando esses dados e experiências vivenciadas. Ao analisarmos a entrevista nos deparamos com uma arte e uma história de vida que ultrapassa o tempo, perpassa por gerações, valoriza nossa memória, o território no qual está inserida. Enaltecer a história de vida de quem muito nos representa e ainda tem muito a nos ensinar com seus saberes e fazeres, se faz necessário. É um ato de valorização do nosso Patrimônio Cultural e da nossa identidade.

Considerado como um ecossistema a ser preservado, o saber dos Tesouros Vivos se torna absolutamente central para políticas culturais que reconheçam mestres e mestras da cultura não apenas como repositórios passivos de informações antigas, mas agentes ativos que garantem a homeostase cultural da sociedade. Ao dominar técnicas, ritos e narrativas que as instituições formais muitas vezes ignoram, o Tesouro Vivo atua como um nó de resistência e regeneração. Eles são os responsáveis por transmitir o “saber-fazer” que sustenta a identidade local, funcionando como pontes entre o passado e o futuro. No contexto das políticas de patrimônio, o reconhecimento de um Mestre da Cultura como Tesouro Vivo se configura como uma estratégia que assegura que o fluxo de conhecimento tradicional não seja interrompido, mantendo a “circulação sanguínea” das expressões populares que dão sentido e dignidade à existência coletiva no sertão ou em qualquer território.

Acredita-se que o referido trabalho possa contribuir para estudos sobre a Política do Patrimônio Vivo, mais precisamente sobre o ofício do artesanato em couro, na medida em que aborda uma profissão, um ofício, uma arte que ultrapassa fronteiras e gerações. Espera-se contribuir para o fortalecimento teórico dos estudos sobre o artesanato e sobre a valorização do nosso patrimônio cultural imaterial. Além do mais, espera-se que o estudo possa contribuir para o desenvolvimento do tema no âmbito acadêmico, nos apresentando uma nova perspectiva sobre a referida profissão e como a valorização desta temática, os saberes e fazeres tradicionais

podem conectar com o universo do artesanato e a valorização do nosso patrimônio imaterial.

Entendemos que o futuro dos saberes tradicionais não depende apenas de um “reconhecimento”, nem apenas de “políticas de editais”, mas sobretudo, do fortalecimento dessas políticas, das redes de afeto e parentesco que, como visto na oficina de Chico Belo, transformam o couro em um elo inquebrável entre os antepassados e as gerações que virão, garantindo que o Sertão continue sendo um território de criação soberana.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

FREITAS, Thyago Santos de. Entrevista com Mestre Chico Belo: tesouro vivo do estado do Ceará – patrimônio vivo da arte e da cultura do couro.

Revista Observatório da Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

FREITAS, Thyago Santos de. **Biografia do Mestre Chico Belo 60 anos de artesanato em couro no Ceará**. Instituto Mestre Chico Belo. Caridade – CE. Expressão Gráfica. 2025;

Kaiser *et al.* **Chico Belo, o menino que se tornou Mestre do couro**. Instituto Mestre Chico Belo. Caridade – CE. Expressão Gráfica. 2025;

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. 2 ed. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978;

MIRANDA, Camila Fontenele de. **A autoetnografia como prática contra hegemônica**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF v.17 n.3 Dezembro. 2022.

Links importantes

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/68750/>

<https://www.youtube.com/@mestrechicobelo-caridade-c2040>

<https://institutomestrechicobelo.org/>

ENTREVISTA COM RAMAYAN SOL

Autor¹

Ramayan, você é músico, gestor cultural e educador, poderia nos contar um pouco mais sobre sua formação e sua trajetória no campo da cultura e do trabalho em comunidades?

Ramayan: Minha trajetória nasce muito da vivência. Eu costumo dizer que antes mesmo de entender a cultura como profissão, eu já vivia a cultura no cotidiano. Nasci em Itaobim, no Vale do Jequitinhonha, uma região muito marcada pelas tradições populares, pelas festas, pelas cantorias, pela oralidade e pelos encontros comunitários.

Quando me mudei para Belo Horizonte, há mais de vinte anos, comecei a me aproximar cada vez mais das ações culturais e comunitárias nas periferias da cidade, especialmente nas regiões nordeste e norte. Foi nesse contexto que fui entendendo a cultura não só como expressão artística, mas também como ferramenta de transformação social, fortalecimento de vínculos e valorização das identidades periféricas.

Minha formação foi acontecendo tanto nos espaços acadêmicos quanto na prática cotidiana. Sou formado em Gestão de Organizações do Terceiro Setor e também passei por uma longa trajetória formativa na Escola Livre de Artes Arena da Cultura, onde estudei música e patrimônio cultural imaterial durante cerca de sete anos. Ali tive contato com mestres, artistas e educadores que ampliaram muito minha percepção sobre cultura popular, musicalidade brasileira, corporeidade, memória e tradição.

Mas acredito que grande parte da minha formação também veio da rua, das comunidades, das trocas com crianças, jovens, mestres brincantes e famílias. Desde 2010 atuo como educador musical em escolas, projetos sociais e ações comunitárias em diferentes cidades de Minas Gerais. Sempre procurei desenvolver uma educação mais sensível, acessível e conectada com as referências culturais das pessoas. A música, as brinca-

¹ Mestrando em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará - UFC, Professor e Administrador. Escritor, dentre as principais obras literárias, podemos destacar: "Mestre Belinho e a arte do couro" (2023), "Chico Belo, o menino que se tornou Mestre do Couro" (2025) lançado na Bienal Internacional do Livro do Ceará e "Biografia Mestre Chico Belo 60 anos de artesanato em couro no Ceará" (2025).

deiras populares e as vivências culturais acabam sendo caminhos muito potentes para criar pertencimento, autoestima e possibilidades de futuro.

Em 2017, junto com Camila Amy, cofundamos a Rabiola – Instituto Cultural de Arte e Educação, que começou dentro da nossa própria casa, de maneira muito simples, mas com um sonho grande: oferecer um espaço de acolhimento, arte, cultura e educação para crianças, jovens e famílias das periferias de Belo Horizonte. A Rabiola nasceu desse desejo de aproximar as pessoas da cultura, mas também de fortalecer a convivência comunitária e o direito ao brincar, à arte e à expressão. Com o tempo, a iniciativa foi crescendo e hoje desenvolve uma série de ações voltadas à arte, cultura popular, às infâncias e à cidadania.

Dentro dessa caminhada, um projeto muito importante para mim é o Boi Felicidade, grupo que cofundei em 2021. O Boi nasce como um espaço de valorização do Bumba meu Boi e das culturas populares brasileiras, mas também como uma ferramenta de encontro entre crianças, jovens, famílias e território. O mais bonito é perceber que o Boi não é apenas um grupo cultural: ele é também um processo coletivo de construção comunitária, onde as pessoas participam da criação dos instrumentos, dos figurinos, dos cortejos e das vivências culturais.

Outro eixo muito forte do meu trabalho está ligado às culturas das infâncias. Projetos como “Encontros para Brincar”, “Voos Rasantes” e outras ações formativas nasceram da

necessidade de defender o brincar como um direito e como uma linguagem fundamental da infância. Acredito que brincar é uma forma de construir mundo, fortalecer vínculos e preservar memórias culturais. Por isso, meu trabalho busca aproximar arte, natureza, cultura popular e convivência comunitária.

Também procuro desenvolver ações que dialoguem com outras áreas além da cultura, como educação popular, saúde mental, meio ambiente e assistência social. Tenho participado de projetos em escolas, programas sociais, ações de revitalização de espaços públicos e iniciativas voltadas ao cuidado comunitário. Entendo a cultura como algo transversal, capaz de atravessar diferentes dimensões da vida e criar conexões reais entre as pessoas.

Acho que, olhando para toda essa trajetória, o que mais me move é perceber que a cultura pode transformar territórios e fortalecer pessoas.

Muitas vezes, nas periferias, o acesso à arte e à cultura ainda é muito desigual. Então, quando conseguimos criar espaços de encontro, escuta, brincadeira, criação e pertencimento, estamos também ajudando a construir dignidade, memória e possibilidades de futuro. É isso que procuro fazer através da música, do brincar, da educação cultural e das ações comunitárias que desenvolvo ao longo desses anos.

E a organização social Rabiola, pode traçar um breve histórico de atuação da fundação até os dias de hoje?

Ramayan: A Rabiola – Instituto Cultural de Arte e Educação nasceu em 2017, a partir de um movimento muito orgânico e comunitário, dentro da própria casa de seus fundadores, Ramayan Sol e Camila Amy, na região norte de Belo Horizonte. O que começou como um espaço de acolhimento, convivência e experimentação artística para crianças e jovens do território foi, ao longo dos anos, se consolidando como uma importante organização social e cultural voltada à promoção da arte, da cultura, da educação popular e da cidadania em comunidades periféricas.

Desde o início, a Rabiola foi construída a partir da escuta do território e das necessidades da comunidade da Vila da Paz no bairro Santa Cruz e depois do Jardim Felicidade e de outras regiões periféricas de Belo Horizonte. Suas primeiras ações estavam ligadas principalmente às oficinas de música, artes visuais, brincadeiras populares, artes integradas e atividades comunitárias voltadas às infâncias e juventudes. Com o passar do tempo, a atuação foi se ampliando e incorporando novas frentes, sempre articulando cultura, educação, comunicação popular e transformação social.

Hoje, a Rabiola atua como Ponto de Cultura, Casa-Escola Livre de Artes e Central de Comunicação Popular, desenvolvendo ações continuadas que atendem gratuitamente centenas de crianças, adolescentes, jovens, famílias, educadores e pessoas idosas. A organização realiza oficinas, ciclos formativos, vivências culturais, cortejos, mostras, rodas de conversa, intervenções artísticas, ações em espaços públicos e projetos de fortalecimento comunitário, sempre valorizando os saberes populares, a cultura das infâncias e as expressões culturais periféricas.

Um dos marcos da trajetória da Rabiola foi a criação do Boi Felicidade, em 2021, grupo dedicado à preservação e difusão da cultura do Bum-

ba meu Boi em Belo Horizonte. O projeto nasceu dentro da própria Rabiola e rapidamente se transformou em uma importante ação de valorização do patrimônio cultural imaterial, envolvendo crianças, jovens e famílias em processos coletivos de criação, pesquisa e ocupação cultural do território. Por meio de cortejos, oficinas, apresentações e vivências, o Boi Felicidade fortalece vínculos comunitários e reafirma a importância das culturas populares nas periferias.

Outro eixo importante da atuação da Rabiola está relacionado à cultura das infâncias. Projetos como “Encontros para Brincar”, “Voos Rasantes” e “Caminhos das Infâncias” vêm promovendo ações continuadas de valorização do brincar, da convivência comunitária, da relação com a natureza e da ocupação dos espaços públicos pelas crianças e suas famílias. Essas iniciativas articulam cultura popular, educação, cuidado e mobilização social, criando experiências formativas para crianças, educadores e cuidadores.

Ao longo dessa trajetória, a Rabiola também consolidou uma forte atuação na área da comunicação popular. O projeto “Mandando a Real” tornou-se uma referência importante na produção de conteúdos voltados às periferias, promovendo informação acessível, formação em comunicação e produção audiovisual comunitária. A iniciativa recebeu reconhecimento nacional e internacional, sendo premiada pelo prêmio ENAP Desafios Covid-19 em 2020, sendo premiada pelo Prêmio Periferia Viva 2023, reconhecida como tecnologia social pelo BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), além de receber reconhecimento da Fiocruz e do PNUD pelas contribuições sociais desenvolvidas nos territórios periféricos.

Além das ações culturais e educativas, a Rabiola atua fortemente em rede, construindo parcerias com escolas públicas, universidades, coletivos culturais, movimentos sociais, mestres da cultura popular, organizações da sociedade civil e equipamentos culturais. A instituição também participa ativamente de fóruns, seminários, conselhos e espaços de incidência política ligados às políticas culturais, à infância, à cidadania e aos direitos humanos, colaborando na construção de políticas públicas voltadas às periferias e à democratização do acesso à cultura.

Outro aspecto importante da trajetória da Rabiola é o fortalecimento da economia da cultura nos territórios onde atua. A organização desenvolve ações que estimulam a geração de trabalho e renda para artistas,

educadores, comunicadores, brincantes e empreendedores locais, fomentando redes colaborativas e fortalecendo a produção cultural periférica.

Ao longo dos anos, a Rabiola se consolidou como um espaço de referência em Belo Horizonte no campo da cultura popular, das culturas das infâncias, da comunicação comunitária e da atuação sociocultural em periferias. Mais do que desenvolver projetos culturais, a organização busca construir processos de transformação social baseados na escuta, na participação comunitária, no fortalecimento dos vínculos e na valorização das identidades e memórias coletivas.

O Ponto de Cultura Rabiola está localizado em um bairro chamado Jardim Felicidade, que fica localizado na região norte de Belo Horizonte. Em que medida podemos dizer que vocês atuam em uma comunidade, em um território comunitário? O que caracterizaria esse bairro como uma comunidade?

Ramayan: Quando falamos que a Rabiola atua em uma comunidade, estamos falando de um território vivo, construído pelas relações humanas, pelos afetos, pelas memórias e pelas formas coletivas de organização que existem no Jardim Felicidade e em seu entorno. O bairro, localizado na região norte de Belo Horizonte, é marcado por muitos desafios sociais comuns às periferias urbanas brasileiras, como desigualdade, falta histórica de investimentos públicos e dificuldades de acesso a equipamentos culturais e oportunidades. Mas, ao mesmo tempo, é um território extremamente potente, rico em saberes populares, iniciativas coletivas, redes de apoio e forte senso de pertencimento comunitário.

A Rabiola nasce exatamente dentro desse contexto, em diálogo direto com as famílias, crianças, jovens, educadores, artistas e moradores do território. Por isso, nossa atuação não acontece de maneira distante ou verticalizada. A comunidade participa ativamente da construção das ações, ajudando a pensar, organizar, executar e transformar os projetos em experiências coletivas de convivência e fortalecimento do território.

Ao longo dos anos, fomos entendendo que atuar em uma comunidade também significa olhar para os espaços públicos e para a forma como as pessoas se relacionam com eles. Muitas vezes, nas periferias, praças, ruas e áreas coletivas acabam sendo marcadas pelo abandono, pela

ausência de cuidado ou pela falta de acesso à cultura e ao lazer. A partir disso, a Rabiola passou a desenvolver ações de ocupação, revitalização e ressignificação desses espaços, entendendo a cidade como espaço de convivência, aprendizagem e direito coletivo.

Um exemplo importante disso foi a criação do “Quintal das Infâncias”, iniciativa construída junto à comunidade com foco na relação entre infância, natureza, brincar e território. A proposta surgiu a partir da necessidade de criar espaços mais acolhedores, afetivos e seguros para as crianças brincarem e conviverem dentro da própria comunidade. Foram desenvolvidas ações de plantio de árvores, implantação de jardins brincantes, criação de espaços naturalizados e estruturas voltadas ao livre brincar, utilizando elementos naturais e materiais reaproveitados. Essas ações ajudaram a transformar espaços antes pouco utilizados em ambientes de encontro, convivência e pertencimento comunitário.

Além disso, a Rabiola também desenvolveu mutirões comunitários e intervenções urbanas que envolveram moradores, artistas e crianças da região. Entre essas ações estão a criação de murais urbanos, pinturas em ruas e postes, ocupações culturais e benfeitorias em espaços públicos do bairro. Essas intervenções não têm apenas uma dimensão estética; elas carregam também um sentido simbólico e político de valorização do território, das infâncias, das culturas periféricas e da memória coletiva da comunidade.

Os cortejos do Boi Felicidade pelas ruas do Jardim Felicidade também são parte importante desse processo de ocupação cultural do território. Quando crianças, jovens e famílias ocupam as ruas com música, brincadeira, cultura popular e celebração coletiva, existe ali um movimento de fortalecimento da identidade comunitária e de afirmação do direito à cultura e à cidade.

Outro aspecto que caracteriza o Jardim Felicidade como comunidade é justamente essa capacidade de mobilização coletiva. Muitas ações da Rabiola acontecem em parceria com escolas públicas, creches, coletivos, lideranças locais, universidades, artistas e moradores

do próprio bairro. Existe uma rede viva de colaboração e cuidado que fortalece as iniciativas e amplia o impacto das ações no território.

Então, quando falamos que a Rabiola atua em uma comunidade, estamos falando de um trabalho profundamente conectado à vida coti-

diana das pessoas, aos espaços compartilhados e à construção coletiva de possibilidades. Mais do que realizar atividades culturais, buscamos fortalecer vínculos, estimular pertencimento, criar espaços de convivência e contribuir para que a própria comunidade reconheça sua potência, sua memória e sua capacidade de transformação.

A partir de sua formação e experiência, como você entende o papel da cultura na produção de vínculos comunitários e identidades coletivas?

Ramayan: Acredito que a cultura tem um papel fundamental na construção dos vínculos comunitários e das identidades coletivas porque ela é, antes de tudo, um espaço de encontro. É através da cultura que as pessoas compartilham memórias, histórias, afetos, modos de viver, formas de celebrar, de resistir e de existir no mundo. Principalmente nos territórios periféricos, onde muitas vezes o acesso a direitos básicos é atravessado por desigualdades, a cultura acaba se tornando também um lugar de fortalecimento humano e comunitário.

Minha formação e trajetória sempre me aproximaram muito dessa compreensão da cultura como algo vivo e profundamente ligado ao cotidiano das pessoas. Desde as vivências no Vale do Jequitinhonha, passando pela minha formação em música e patrimônio cultural imaterial no Arena da Cultura, até o trabalho desenvolvido na Rabiola e em outros projetos comunitários, fui percebendo que a cultura não é apenas entretenimento ou produção artística. Ela é memória, pertencimento, identidade e construção coletiva.

Quando uma comunidade brinca junta, canta junta, ocupa a rua junta, participa de um cortejo, de uma roda de conversa ou de uma ação cultural coletiva, ela também está fortalecendo seus laços sociais. Existe algo muito potente no fato das pessoas se reconhecerem umas nas outras através das experiências culturais compartilhadas. Isso cria vínculos afetivos, gera identificação e fortalece o sentimento de pertencimento ao território.

Vejo isso muito claramente nas ações desenvolvidas pela Rabiola. Projetos como o Boi Felicidade, por exemplo, não são apenas apresentações culturais. Eles mobilizam famílias inteiras, aproximam gerações, conectam crianças aos saberes dos mais velhos e ajudam a construir uma

memória coletiva do território. O processo de criação dos instrumentos, dos figurinos, dos cortejos e das brincadeiras gera convivência, cooperação e participação comunitária.

Da mesma forma, as ações ligadas às culturas das infâncias e ao brincar comunitário também produzem vínculos muito profundos. Quando ocupamos uma praça com brincadeiras, quando criamos espaços como o Quintal das Infâncias ou realizamos ações de revitalização comunitária, estamos também reconstruindo relações entre as pessoas e entre as pessoas e o próprio território. A cultura ajuda a transformar espaços de passagem em espaços de encontro.

Outro ponto importante é que a cultura também contribui para fortalecer identidades coletivas, especialmente em comunidades periféricas que historicamente tiveram suas narrativas invisibilizadas. Muitas vezes, as periferias são vistas apenas a partir das ausências e dos problemas. O trabalho cultural ajuda justamente a revelar as potências, os saberes, as memórias e as riquezas que existem nesses territórios.

Quando valorizamos manifestações populares, brincadeiras tradicionais, oralidades, músicas, mestres da cultura, memórias comunitárias e narrativas periféricas, estamos ajudando as pessoas a reconhecerem valor em suas próprias histórias. Isso tem um impacto muito forte na autoestima coletiva e no sentimento de pertencimento.

Também acredito que a cultura tem um papel importante na construção de diálogo e convivência entre diferentes gerações e grupos sociais. Nos projetos da Rabiola, é muito comum vermos crianças, jovens, idosos, artistas, educadores e moradores compartilhando os mesmos espaços, aprendendo juntos e construindo experiências coletivas. Isso fortalece redes de solidariedade e amplia o senso de comunidade.

Por isso, vejo a cultura como uma ferramenta fundamental de transformação social e humana. Ela cria pontes, fortalece vínculos, produz memória, promove escuta, acolhimento e pertencimento. E talvez uma das coisas mais importantes seja justamente isso: a cultura ajuda as pessoas a se reconhecerem como parte de algo coletivo, como sujeitos de história, de identidade e de comunidade.

Vocês afirmam trabalhar com uma metodologia da sensibilização, poderia explicar o que vem a ser essa metodologia e como ela se desdobra

em práticas de mediação cultural no campo da educação popular e formação cultural comunitária?

Ramayan: A metodologia da sensibilização parte da pesquisa acadêmica da Camila Amy e nasce da compreensão de que a arte não atua apenas no campo técnico ou estético, mas principalmente no campo humano. Quando falamos em sensibilização, estamos falando da capacidade da arte de tocar as pessoas profundamente, provocando transformações no olhar, na escuta, na forma de sentir, pensar e se relacionar consigo mesmas, com os outros e com o mundo.

Essa metodologia vem sendo construída e experimentada desde 2017 dentro das ações desenvolvidas pela Rabiola, especialmente junto a crianças, adolescentes e jovens das periferias de Belo Horizonte. Ela parte do entendimento de que o contato com a arte pode ampliar repertórios, despertar autonomia, fortalecer vínculos e criar novas formas de percepção da realidade. A sensibilização acontece justamente nesse encontro com o sensível, quando a experiência artística deixa de ser apenas uma atividade e passa a gerar reflexão, pertencimento, expressão e transformação humana.

A metodologia se baseia no comportamento artístico como ferramenta de transformação social, recriação de relações e construção de autonomia intelectual e afetiva. Ela busca sensibilizar o olhar de crianças, jovens e adultos para si mesmos, para o território onde vivem, para os outros e para as diferentes dimensões da vida. Nesse processo, trabalhamos quatro eixos fundamentais: o Ser, o Pensar, o Sentir e o Fazer. Esses eixos

não acontecem de maneira separada, mas se atravessam constantemente nas experiências formativas e culturais.

O “Ser” está relacionado ao reconhecimento da identidade, da presença e da subjetividade de cada indivíduo. O “Pensar” estimula reflexão crítica, imaginação e leitura de mundo. O “Sentir” trabalha a dimensão afetiva, sensível e emocional das experiências. E o “Fazer” materializa tudo isso em processos criativos, coletivos e expressivos, onde o corpo, a arte e o território se tornam espaços de aprendizagem.

Além desses eixos, a metodologia também se organiza a partir de quatro etapas que ajudam a conduzir os processos de sensibilização: a Introspecção, a Absorção, a Expressão e a Expansão.

A introspecção é o momento de escuta, observação e percepção de si. É quando a pessoa começa a se conectar com suas memórias, emoções, referências e experiências internas. Já a absorção acontece quando o indivíduo entra em contato com diferentes estímulos artísticos, culturais e humanos, ampliando repertórios e permitindo novas percepções sobre o mundo.

A expressão surge como desdobramento desse processo, quando os participantes passam a transformar sentimentos, pensamentos e experiências em criação artística, fala, corpo, imagem, música, brincadeira ou narrativa. E, por fim, a expansão acontece quando aquilo que foi vivido individualmente passa a reverberar coletivamente, fortalecendo vínculos, relações comunitárias e novas formas de participação no território.

Na prática, essa metodologia se desdobra em diversas ações de mediação cultural, educação popular e formação comunitária realizadas pela Rabiola. Ela está presente nas oficinas de arte, música, cultura popular, audiovisual, comunicação comunitária, brincadeiras tradicionais, intervenções urbanas e ocupações culturais dos espaços públicos.

Quando realizamos um cortejo do Boi Felicidade pelas ruas do bairro, por exemplo, não estamos apenas promovendo uma apresentação cultural. Existe ali um processo de sensibilização coletiva: as pessoas ocupam o território, se reconhecem nas tradições populares, fortalecem vínculos afetivos e constroem experiências comunitárias a partir da arte. O mesmo acontece nas ações do Quintal Cultural, nas vivências das culturas das infâncias, nos murais urbanos, nos mutirões comunitários e nos processos de revitalização de espaços públicos realizados junto aos moradores.

A metodologia também dialoga profundamente com os princípios da educação popular, especialmente porque entende o conhecimento como algo construído na troca, na experiência e na escuta coletiva. Não trabalhamos com uma lógica verticalizada, onde alguém apenas transmite conteúdo. O processo parte da vivência, da participação e das referências culturais dos próprios participantes. A arte, nesse contexto, funciona como mediação para ampliar consciência crítica, autonomia, pertencimento e capacidade de expressão.

Outro aspecto importante é que essa metodologia compreende a sensibilidade como algo essencial para a construção humana e social.

Como dizia Edith Derdyk, uma das referências presentes na pesquisa, o contato com a arte não serve apenas para formar

artistas, mas para formar pessoas mais sensíveis, criativas e capazes de perceber o mundo de maneira mais ampla.

Por isso, a metodologia da sensibilização não busca apenas ensinar técnicas artísticas. Ela busca criar experiências transformadoras, onde arte, escuta, território, memória, convivência e expressão coletiva se tornam ferramentas de fortalecimento humano e comunitário.

A Política Cultura Viva se autodenomina como uma política de base comunitária. O que entender por esse termo?

Ramayan: Quando a Política Cultura Viva se define como uma política de base comunitária, ela está reconhecendo que a cultura nasce, se fortalece e se transforma dentro dos próprios territórios, nas relações cotidianas entre as pessoas, nos coletivos, nas periferias, nas comunidades tradicionais, nos grupos culturais e nos movimentos sociais. É uma política que entende que a produção cultural não acontece apenas nas grandes instituições ou nos centros formais de cultura, mas principalmente nos espaços comunitários onde as pessoas constroem memória, identidade, pertencimento e formas coletivas de viver.

A ideia de “base comunitária” está muito ligada ao protagonismo social. Ou seja, são as próprias comunidades que identificam suas demandas, criam suas formas de organização, desenvolvem suas ações culturais e constroem suas redes de atuação. Nesse sentido, a política não parte de uma lógica vertical, onde o Estado simplesmente leva cultura para os territórios. Ela reconhece, fortalece e potencializa aquilo que já existe nas comunidades, valorizando os saberes locais, as práticas populares e as experiências construídas coletivamente.

Isso é algo muito importante porque historicamente muitas políticas culturais foram pensadas de maneira centralizada, distantes das realidades periféricas e populares. A Cultura Viva propõe justamente o contrário: uma política construída a partir da escuta, da participação social, da autonomia comunitária e do reconhecimento da diversidade cultural brasileira.

Na prática, isso significa compreender a cultura de forma ampliada. Não apenas como espetáculo ou produto artístico, mas como modo

de vida, memória, convivência, celebração, ancestralidade, comunicação, cuidado e organização coletiva. Um grupo de cultura popular, uma rádio comunitária, um coletivo de juventude, um quilombo, uma casa de cultura periférica, um grupo indígena ou uma iniciativa ligada às culturas das infâncias também são produtores legítimos de cultura e conhecimento.

A experiência da Rabiola dialoga muito profundamente com essa perspectiva. A nossa atuação nasce da própria comunidade e se constrói junto ao território. As ações não são pensadas de maneira isolada, mas a partir das relações com as famílias, escolas, artistas locais, crianças, jovens e moradores do Jardim Felicidade e de outras periferias onde atuamos. Projetos como o Boi Felicidade, o Quintal Cultural, o Mandando a Real e as ações de revitalização dos espaços públicos só existem porque são construídos coletivamente e fazem sentido para a vida da comunidade.

Quando realizamos um cortejo nas ruas do bairro, ocupamos uma praça com brincadeiras, construímos murais urbanos junto aos moradores ou promovemos rodas de memória e encontros intergeracionais, estamos fortalecendo exatamente essa dimensão comunitária da cultura. A comunidade deixa de ser apenas público e passa a ser protagonista dos processos culturais.

Outro aspecto importante da base comunitária é a criação de redes de solidariedade e participação. A Cultura Viva entende que os territórios possuem inteligência coletiva, capacidade de organização e produção de conhecimento. Por isso, valoriza muito a autogestão, os processos colaborativos, os intercâmbios entre coletivos e a construção compartilhada das ações.

Também existe uma dimensão política muito forte nisso tudo. Uma política de base comunitária fortalece a democracia cultural porque amplia o direito das pessoas de produzirem cultura, narrarem suas próprias histórias e ocuparem os espaços de decisão. Ela ajuda a combater invisibilidades históricas e reconhece as periferias, os povos tradicionais e os grupos populares como sujeitos centrais da produção cultural brasileira.

Então, quando falamos em política de base comunitária, estamos falando de uma cultura construída de baixo para cima, enraizada nos territórios, nas experiências coletivas, na participação social e na valorização das pessoas e dos saberes das comunidades. É uma forma de compreender a

cultura não apenas como acesso, mas como direito, pertencimento, autonomia e transformação social.

Quais são os maiores desafios que você e o Ponto de Cultura Rabiola enfrentam para o desenvolvimento de um trabalho comunitário?

Ramayan: Os desafios são muitos e atravessam diferentes dimensões do trabalho comunitário, principalmente quando falamos de uma organização cultural periférica que atua de maneira continuada, territorializada e gratuita. Talvez um dos maiores desafios seja justamente garantir sustentabilidade para ações que possuem um impacto social profundo, mas que muitas vezes não encontram políticas públicas permanentes ou mecanismos de financiamento contínuo capazes de sustentar os processos a longo prazo.

Grande parte das iniciativas culturais comunitárias no Brasil ainda funciona em contextos de instabilidade. Muitas vezes dependemos de editais temporários, apoios pontuais e de uma enorme mobilização coletiva para manter atividades que acontecem semanalmente e que têm impacto direto na vida de crianças, jovens e famílias. Existe um desafio constante entre manter a continuidade das ações e lidar com a precarização histórica do trabalho cultural, especialmente nas periferias.

Outro desafio importante é a própria desigualdade estrutural dos territórios onde atuamos. O Jardim Felicidade, assim como muitas periferias urbanas, enfrenta questões relacionadas à vulnerabilidade social, violência, ausência de equipamentos públicos suficientes, dificuldades de mobilidade, insegurança alimentar e limitações de acesso a direitos básicos. Tudo isso impacta diretamente a vida das famílias e, consequentemente, os processos culturais e educativos desenvolvidos no território.

Ao mesmo tempo, existe também um desafio ligado ao reconhecimento da cultura como dimensão essencial da vida comunitária. Muitas vezes, a arte e a cultura ainda são vistas como algo secundário diante das urgências sociais. Mas quem vive o território entende que cultura também é cuidado, proteção social, saúde mental, fortalecimento de vínculos e prevenção de violências. Em muitos casos, os espaços culturais acabam sendo um dos poucos lugares de escuta, acolhimento e pertencimento para crianças e jovens periféricos.

Outro ponto muito desafiador é sustentar processos contínuos de formação comunitária sem perder a dimensão humana e afetiva do trabalho. A Rabiola atua muito próxima das pessoas, construindo vínculos reais com as famílias, acompanhando trajetórias, escutando dores e celebrando conquistas coletivas. Isso exige tempo, presença, disponibilidade emocional e construção de confiança, algo que não acontece de maneira imediata. O trabalho comunitário exige permanência e cuidado cotidiano.

Também enfrentamos desafios ligados à ocupação e preservação dos espaços públicos. Muitas ações da Rabiola envolvem revitalizações comunitárias, ocupações culturais de praças, criação de ambientes de convivência, murais urbanos e espaços voltados às infâncias, como o Quintal das Infâncias. Porém, manter esses espaços vivos, cuidados e reconhecidos como patrimônios comunitários exige mobilização constante, diálogo com o poder público e participação coletiva da comunidade.

Existe ainda o desafio da disputa de narrativas sobre as periferias. Muitas vezes esses territórios são vistos apenas a partir da violência, da carência ou da ausência. O trabalho cultural enfrenta diariamente a necessidade de reafirmar as potências, os saberes, as memórias e as capacidades criativas existentes nas comunidades. A Rabiola busca justamente contribuir para que crianças, jovens e moradores consigam se reconhecer como produtores de cultura, conhecimento e transformação social.

Outro aspecto importante é o desafio de cuidar de quem cuida. As organizações comunitárias normalmente atuam em contextos muito intensos, acumulando múltiplas funções e responsabilidades. Sustentar equipes, garantir condições dignas de trabalho, preservar a saúde emocional dos educadores, artistas e agentes culturais também faz parte das dificuldades enfrentadas no cotidiano.

Apesar disso, acredito que os próprios desafios também revelam a potência do trabalho comunitário. Porque, mesmo diante das dificuldades, seguimos vendo crianças ocupando as ruas para brincar, famílias participando das ações culturais, jovens descobrindo novas possibilidades através da arte e comunidades fortalecendo seus vínculos coletivos. Isso mostra que o trabalho comunitário produz transformações reais, mesmo quando realizado em contextos de muitas adversidades.

Talvez o maior desafio, e também a maior missão, seja justamente continuar sustentando espaços de esperança, pertencimento, criação e

convivência em territórios que historicamente tiveram seus direitos negados. E é isso que seguimos tentando construir diariamente através da cultura, da educação popular e da ação comunitária.

A ação comunitária pressupõe mobilização e participação social, como fazer isso no mundo contemporâneo, tão marcado pelas relações virtuais, enfrentamentos e cancelamentos?

Ramayan: Acho que esse é um dos grandes desafios do nosso tempo. Vivemos em uma sociedade cada vez mais atravessada pelas relações digitais, pela velocidade da informação, pela hiperexposição e também por muitos processos de polarização, intolerância e individualização. As redes sociais aproximam pessoas, ampliam vozes e democratizam certos acessos, mas ao mesmo tempo também produzem afastamentos, conflitos permanentes, ansiedade e relações muito fragilizadas. Nesse contexto, mobilizar pessoas para experiências coletivas, presenciais e comunitárias se torna um exercício ainda mais necessário, e talvez até mais urgente.

Eu acredito que a ação comunitária hoje passa justamente pela reconstrução dos espaços de encontro. Porque, no fundo, o que fortalece uma comunidade não é apenas a comunicação virtual, mas a experiência concreta da convivência, da escuta, da presença e do fazer coletivo. Quando uma criança brinca na rua com outras crianças, quando famílias ocupam uma praça juntas, quando pessoas participam de um cortejo, de uma oficina, de uma roda de conversa ou de um mutirão comunitário, algo muito importante acontece ali: as pessoas voltam a se reconhecer umas nas outras como humanas.

A cultura tem um papel muito forte nesse processo porque ela cria experiências sensíveis capazes de atravessar as barreiras do discurso e do enfrentamento permanente que muitas vezes dominam o ambiente virtual. A arte produz escuta, imaginação, empatia e pertencimento. E isso é fundamental num tempo em que as relações estão tão mediadas pela lógica da performance, do julgamento rápido e dos conflitos constantes.

Na Rabiola, percebemos muito isso nas ações comunitárias que realizamos. Muitas vezes, pessoas que quase não se conheciam passam a criar vínculos a partir de uma atividade cultural, de uma brincadeira coletiva, de um mutirão para revitalizar um espaço público ou de um encontro co-

munitário. O trabalho de base comunitária ajuda justamente a reconstruir essas pequenas redes de confiança e convivência que a vida contemporânea vai enfraquecendo.

Acredito também que mobilização social hoje exige escuta verdadeira. As pessoas estão cansadas de relações superficiais, discursos prontos e espaços onde não se sentem pertencentes. Então mobilizar não pode ser apenas convocar pessoas para participar de algo. É preciso criar processos onde elas realmente se sintam parte, onde possam contribuir, decidir, construir e se reconhecer coletivamente.

Outro ponto importante é compreender que o ambiente virtual também faz parte da vida comunitária contemporânea. Não acho que exista uma oposição simples entre o digital e o comunitário. O problema não é a tecnologia em si, mas a forma como nos relacionamos através dela. Projetos como o “Mandando a Real”, por exemplo, surgem justamente dessa tentativa de ocupar também os espaços digitais com comunicação popular, informação acessível, narrativas periféricas e conteúdos que fortaleçam consciência crítica e pertencimento.

Ao mesmo tempo, acredito que precisamos reaprender a conviver com as diferenças. A lógica do cancelamento muitas vezes elimina a possibilidade do diálogo, da escuta e da transformação. E a vida comunitária pressupõe exatamente o contrário: ela exige convivência, construção coletiva e capacidade de lidar com conflitos de maneira humana. Nenhuma comunidade é feita apenas de concordâncias. O desafio é construir relações onde as divergências não destruam os vínculos.

Por isso, penso que a ação comunitária no mundo contemporâneo precisa trabalhar muito a dimensão do afeto, da sensibilidade e da presença. Criar espaços onde as pessoas possam desacelerar, brincar, conversar, criar juntas, compartilhar experiências reais e construir confiança coletiva. Isso talvez pareça simples, mas hoje é profundamente transformador.

No fundo, acredito que mobilizar pessoas atualmente é também ajudá-las a reencontrar sentido de comunidade em um mundo cada vez mais fragmentado. E a cultura, a arte e a educação popular continuam sendo ferramentas muito potentes para reconstruir esses vínculos humanos e coletivos.

Você poderia descrever um trabalho realizado em que o sentido e efeitos comunitários foram expressivos?

Ramayan: Um trabalho que representa muito profundamente essa dimensão comunitária das ações que desenvolvemos foi o projeto “Caminhos das Infâncias”, realizado em parceria com a Rabiola no território do Jardim Felicidade e em diálogo direto com crianças, famílias, educadores e moradores da comunidade. Esse projeto nasceu da necessidade de pensar a infância não apenas dentro dos espaços institucionais, mas também na relação das crianças com o território, com a cidade, com a natureza, com o brincar e com a convivência comunitária.

O “Caminhos das Infâncias” partiu de uma escuta muito atenta das crianças e das famílias da região. Percebíamos que muitas crianças da periferia estavam crescendo em contextos cada vez mais atravessados pelo medo, pela limitação dos espaços de brincar, pelo excesso de telas e pela ausência de áreas públicas acolhedoras. Ao mesmo tempo, existia uma necessidade muito forte de fortalecer vínculos comunitários e reconstruir espaços coletivos de convivência.

A partir disso, o projeto começou a desenvolver uma série de ações envolvendo caminhadas sensíveis pelo território, brincadeiras de rua, ocupações culturais de praças, vivências artísticas, ações ambientais, escuta das crianças e atividades intergeracionais. O mais interessante é que as próprias crianças passaram a ajudar a imaginar e transformar os espaços da comunidade. Elas começaram a apontar como gostariam que fossem os lugares onde brincavam, conviviam e circulavam.

Foi desse processo que nasceu o “Quintal das Infâncias”, talvez uma das experiências mais simbólicas e afetivas que construímos dentro da comunidade. O Quintal surgiu como um espaço vivo de convivência, natureza, criação e livre brincar, construído coletivamente com participação das crianças, das famílias, de artistas, educadores e moradores do território.

O processo de criação do Quintal foi extremamente comunitário. Realizamos mutirões, plantios, construção de brinquedos com materiais reutilizados, pinturas coletivas,

reorganização do espaço e criação de ambientes naturalizados voltados às infâncias. Mais do que construir fisicamente um espaço, a co-

munidade passou a reconstruir também uma relação de pertencimento e cuidado coletivo com o território.

Foi muito bonito perceber como as famílias começaram a ocupar mais o espaço, como as crianças passaram a se reconhecer naquele ambiente e como aquilo se transformou em um ponto de encontro comunitário. Muitas pessoas relatavam que havia anos que não viam tantas crianças brincando juntas na rua ou ocupando os espaços públicos daquela maneira.

Além do Quintal das Infâncias, o projeto também gerou outras ações importantes no território, como murais urbanos, intervenções artísticas, rodas de memória, encontros comunitários e atividades culturais abertas. Os murais, por exemplo, foram criados coletivamente e ajudaram a transformar visualmente alguns espaços do bairro, trazendo elementos ligados à infância, à cultura popular, à ancestralidade e à identidade periférica. Isso produziu um efeito simbólico muito forte de valorização do território e das narrativas da própria comunidade.

Outro aspecto muito importante foi o fortalecimento das relações entre diferentes gerações. Crianças, jovens, mães, avós, artistas e educadores passaram a compartilhar experiências coletivas, criando uma rede de convivência e cuidado que ultrapassava a própria duração do projeto. Muitas vezes, o efeito comunitário mais profundo não está apenas na atividade em si, mas nos vínculos que permanecem depois dela.

Também percebemos impactos muito significativos na relação das crianças com a cidade e com elas mesmas. Muitas passaram a ocupar os espaços públicos com mais liberdade, criatividade e senso de pertencimento. A arte e o brincar ajudaram a fortalecer autoestima, expressão, imaginação e convivência comunitária.

Acho que o “Caminhos das Infâncias” sintetiza muito o que acreditamos enquanto trabalho comunitário: a cultura como ferramenta de encontro, escuta, transformação e construção coletiva. Não se tratava apenas de oferecer atividades culturais, mas de criar condições para que a própria comunidade se reconhecesse como protagonista da transformação do território.

Talvez o mais bonito desse processo tenha sido perceber que pequenas ações coletivas, como plantar uma árvore, pintar um muro, construir um brinquedo ou ocupar uma praça, podem gerar mudanças muito pro-

fundas na forma como as pessoas se relacionam entre si e com o lugar onde vivem. Isso é, para mim, um dos sentidos mais potentes da ação comunitária.

Acrescente o que achar importante.

Ramayan: Acredito que uma das coisas mais importantes de se compreender quando falamos de cultura comunitária é que ela não se resume apenas à realização de atividades culturais. Existe uma dimensão humana, afetiva e política muito profunda nesse trabalho. A cultura, principalmente nos territórios periféricos, muitas vezes se torna um espaço de cuidado, de escuta, de proteção e de reconstrução de vínculos sociais.

Ao longo da trajetória da Rabiola, fomos percebendo que pequenas experiências coletivas podem gerar transformações muito significativas na vida das pessoas e no próprio território. Uma roda de brincadeiras, um cortejo passando pela rua, um mural pintado coletivamente, uma praça ocupada pelas crianças ou um encontro entre gerações podem parecer ações simples à primeira vista, mas carregam uma potência enorme de fortalecimento comunitário.

Também acredito que existe algo muito importante na valorização das narrativas periféricas. Durante muito tempo, as periferias foram retratadas apenas pelos seus problemas e ausências. O trabalho cultural ajuda justamente a revelar as potências, os saberes, as memórias, as formas de solidariedade e as riquezas humanas que existem nesses territórios. Produzir cultura na periferia também é disputar imaginários, fortalecer identidades e afirmar que esses territórios são espaços de criação, conhecimento e transformação social.

Outro ponto que considero essencial é o papel das infâncias dentro dos processos comunitários. As crianças não podem ser vistas apenas como público das ações culturais, mas como sujeitos ativos na construção do território. Quando escutamos as crianças, quando pensamos a cidade a partir do olhar delas e quando garantimos o direito ao brincar, à imaginação e à convivência, estamos também construindo comunidades mais humanas, sensíveis e coletivas.

Acredito ainda que o trabalho comunitário exige permanência, escuta e construção de confiança. Não é um processo imediato. Os vínculos

vão sendo criados aos poucos, no cotidiano, na presença constante e na capacidade de construir junto com as pessoas. Talvez por isso a cultura de base comunitária tenha tanta força: porque ela nasce das relações reais, das experiências compartilhadas e da vida cotidiana dos territórios.

Por fim, penso que defender a cultura hoje é também defender o direito das pessoas de existirem com dignidade, de produzirem suas próprias narrativas, de ocuparem a cidade e de sonharem coletivamente. Em um tempo marcado por tantas desigualdades, violências e fragmentações sociais, criar espaços de encontro, sensibilidade, convivência e imaginação coletiva talvez seja uma das formas mais profundas de transformação social que podemos construir.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

AUTOR, Autor. Entrevista com Ramayan Sol. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

SEÇÃO III

Territórios de criação, cuidado e ação comunitária



Quilombo Urbano Agbara Dudu, em Oswaldo Cruz, declarado Patrimônio Histórico, Cultural e Imaterial do Estado do Rio de Janeiro
Foto: Fernando Frazão/Agência Brasil
Rio de Janeiro, RJ, 2024

UMA EXPERIÊNCIA DE DESIGN COLABORATIVO NA PERIFERIA E O ESTANDE DE LIVROS DA 2ª FEIRA DO LIVRO DO MORRO DO PAPAGAIO

Dayana Paula Rodrigues Cândido¹

Diana de Castro Possas²

Marcelina das Graças de Almeida³

RESUMO

O artigo aborda uma experiência de design colaborativo no Morro do Papagaio, em Belo Horizonte. A ação consiste na criação de estandes para a Feira do Livro na comunidade. A iniciativa promove cultura, lazer e conhecimento para públicos diversos. O estudo analisa a atuação das designers na periferia e na cultura. As informações foram coletadas por documentos, publicações e observação.

Palavras-chave: Periferia; Design colaborativo; Design social; Cultura; Participação.

*

1 INTRODUÇÃO

Há muitos anos as favelas integram a história do Brasil. Registros datados de 1896 indicam que seu surgimento está relacionado ao conflito da Guerra de Canudos, ocorrido no estado da Bahia. Com o término da

¹ Mestra em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e graduada em Design de Ambientes pela mesma instituição. Empreendedora na área do Design Social, é co-fundadora da Margem Design, empresa especializada em projetos de Design de Ambientes e Paisagismo com foco em territórios periféricos. Atua como gestora e produtora cultural, coordenando e executando projetos socioculturais voltados à promoção da cultura, do design, cinema e juventude.. E-mail: dayana.prc@gmail.com.

² Mestra em Design e Cultura pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e graduada em Design de Ambientes pela mesma instituição. Atua nas áreas de Design, cultura e processos colaborativos, com interesse nas relações entre design, território e transformação social em contextos periféricos. É Co-fundadora da Margem Design, iniciativa voltada à atuação do design em comunidades periféricas, e desenvolve projetos e pesquisas que articulam design, cultura, participação e valorização dos territórios.

³ Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Realiza pesquisas relacionadas à história do design, cultura material, diversidade e as relações entre os sentidos da morte e morrer, com foco nos cemitérios oitocentistas. Membro do Comitê de Salvaguarda do Largo do Rosário, em Belo Horizonte e presidenta da Comissão Local de Heteroidentificação da Escola de Design, UEMG.

guerra, os soldados regressaram ao Rio de Janeiro e, diante da escassez de moradia, ocuparam o Morro da Providência. Nesse espaço, passaram a construir suas casas sem planejamento urbano, sem infraestrutura adequada e sem acesso a serviços essenciais, como saneamento básico e energia elétrica, conforme aponta COAN (2017). Com o passar do tempo, esse padrão de ocupação urbana espalhou-se pelo território nacional, sobretudo nas grandes cidades.

Atualmente, as favelas constituem importantes espaços sociogeográficos e abrigam uma parcela significativa da população. Segundo o IBGE (Censo Demográfico 2022), o Brasil possui 12.348 favelas e comunidades urbanas, distribuídas em 656 municípios, onde vivem cerca de 16,39 milhões de pessoas. Apesar de sua relevância, esses territórios ainda são frequentemente marcados por estigmas relacionados à pobreza e à violência, reforçados por narrativas externas à realidade vivida por seus habitantes.

Em contrapartida, diversas iniciativas buscam valorizar as produções culturais das periferias, fortalecendo o sentimento de pertencimento e da identidade comunitária. Nesse contexto, a cultura se destaca como ferramenta de transformação social, por possibilitar a expressão de diferentes sujeitos e o acesso ao conhecimento, contribuindo para o fortalecimento das relações sociais.

A realização de projetos culturais em contextos periféricos, no entanto, envolve desafios específicos, como a escassez de recursos e a necessidade de adaptação às condições locais, tornando essencial a articulação de métodos, conhecimentos e práticas sensíveis às realidades sociais e territoriais.

Como exemplo, destaca-se a iniciativa do estande da Feira do Livro, que promoveu a mobilização comunitária e o acesso à cultura por meio de uma ação colaborativa. O projeto proporcionou trocas de saberes e vivências, evidenciando o potencial do design colaborativo na construção de soluções em contextos periféricos.

As reflexões apresentadas neste estudo baseiam-se nas experiências das autoras em projetos culturais voltados às periferias, partindo do entendimento de que a cultura é um direito essencial e um instrumento para a formação de cidadãos críticos. Assim, o artigo tem como objetivo analisar as possibilidades de atuação do design na produção cultural periférica,

com base em dados obtidos por meio de documentos, publicações e observação.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Design Colaborativo

O processo de design é amplo e permite diferentes interpretações, o que torna necessário entender o conceito de design colaborativo para a compreensão desta pesquisa. Assim como o próprio design, a colaboração possui múltiplos significados, sendo geralmente compreendida como o ato de trabalhar em conjunto em busca de um objetivo comum.

Segundo a literatura, a colaboração envolve a atuação coletiva de indivíduos que compartilham responsabilidades e saberes. Nesse sentido, Pereira (2017) diferencia os termos “colaborativo” e “participativo”, destacando que o design colaborativo pressupõe a participação dos sujeitos em todas as etapas do processo, enquanto o participativo envolve contribuições pontuais. O design colaborativo, também denominado co-design, refere-se, portanto, à construção conjunta de soluções, baseada na troca de conhecimentos e na atuação integrada dos envolvidos.

De acordo com Fontana, Heemann e Gomes Ferreira (2012), o design colaborativo consiste em um esforço coletivo entre pessoas de diferentes áreas, que compartilham informações, organizam recursos e articulam múltiplas perspectivas para alcançar resultados comuns. Esse processo depende da interação, da confiança e do comprometimento entre os participantes.

No Brasil, as práticas de design colaborativo apresentam diferentes configurações, podendo ocorrer de forma horizontal ou, em alguns casos, com predominância do conhecimento técnico sobre os saberes locais, conforme aponta Noronha (2017). A autora propõe a ideia de “designers orgânicos”, defendendo que todos os envolvidos possuem capacidade de contribuir para o processo projetual.

Nessa mesma perspectiva, Anastassakis (2014) destaca o papel do engajamento dos designers na sociedade, enfatizando a importância de compartilhar formas de observar e transformar a realidade. Esse enten-

dimento dialoga com abordagens que valorizam a coparticipação entre designers e comunidade.

Dessa forma, o design colaborativo adotado neste estudo compreende a atuação conjunta de indivíduos com diferentes experiências e conhecimentos, que compartilham saberes e constroem soluções coletivamente, alinhadas às necessidades e aos contextos em que estão inseridos.

2.2 Cultura nas Periferias

A cultura, assim como a colaboração, possui um conceito amplo, podendo ser compreendida em diferentes contextos. Neste estudo, adota-se a perspectiva da cultura no campo artístico, entendida como elemento fundamental na formação de cidadãos críticos e na construção do imaginário social.

Segundo Luiz Antônio Coelho (2008), a cultura apresenta dois sentidos principais: um relacionado à formação e educação do indivíduo, e outro de caráter sociológico e antropológico, ligado às manifestações de grupos sociais. Nesse sentido, a cultura atua como expressão da sociedade e participa ativamente da constituição do meio social, sendo compreendida, à luz da teoria crítica, como parte da produção humana voltada ao aperfeiçoamento da vida em sociedade.

Nas periferias, a cultura assume papel estratégico, funcionando como instrumento de organização comunitária e luta por direitos. Conforme aponta Clarice Libânio (2018), seu impacto pode ser observado em diferentes níveis: no plano individual, ao fortalecer identidade e autoestima; no plano social, ao ampliar redes de sociabilidade e oportunidades; e no plano político, ao estimular mobilizações e reivindicações por cidadania. Além disso, a cultura nesses territórios frequentemente se desenvolve de forma autônoma, baseada na coletividade, na solidariedade e na autogestão, o que evidencia seu potencial transformador. Nesse contexto, práticas culturais também se relacionam com o direito à cidade, contribuindo para o enfrentamento das desigualdades socioespaciais.

Assim, compreender a cultura e suas possibilidades abre caminhos para atuação do design nos espaços periféricos, contribuindo para o fortalecimento de iniciativas culturais e que visam a transformação social.

3 METODOLOGIA

3.1 A Feira do Livro

A comunidade do Morro do Papagaio é uma das mais antigas de Belo Horizonte. Também conhecida como Aglomerado Santa Lúcia, surgiu no século XX, na região Centro-Sul da cidade, localizado próximo aos bairros Savassi, Santa Lúcia, Vila Paris, Mangabeiras e Belvedere. O início da sua formação ocorre com a chegada dos primeiros moradores à região conhecida como Vila Estrela.

A ocupação da região se intensificou a partir da década de 1950, com a construção da barragem de contenção Santa Lúcia no início do córrego do Leitão. (Arreguy, 2008; Coan, 2017; Pereira, 2018;). Atualmente o Aglomerado Morro do Papagaio se constitui por cinco vilas: Vila Esperança, São Bento, Vila Barragem Santa Lúcia, Vila Estrela e Vila Morro do Papagaio. Ocupa uma área de 460.000 m² e possui, aproximadamente, 14.881 habitantes. Conforme a organização Favela é Isso Ai (2026), as residências são predominantemente compostas por casas que, representam 95,67%. Os apartamentos somam 1,01% e 3,31% de barracões de apenas um cômodo. A organização informa ainda que foram registradas cerca de 10.713 pessoas alfabetizadas, das quais 47% são homens, e 52% mulheres.

No que diz respeito às manifestações culturais, o Morro do Papagaio é berço de muita cultura, criatividade e arte. Possui grupos de Folia de Reis e Congado, que tiveram suas memórias valorizadas e difundidas por meio do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos – O Muquifu. Ações como o Movimento Eu amo a minha Quebrada e Casa do Beco são exemplos de projetos que promovem atividades importantes na região (Coan, 2017; FA-VELA É ISSO AÍ, 2021; O Muquifu, 2019).

A Feira do Livro do Morro do Papagaio foi idealizada pelo líder comunitário Júlio Fessô, em parceria com o movimento “Eu Amo a Minha Quebrada”, criado em 2013 com o objetivo de promover cidadania e bem-estar na comunidade. A iniciativa teve início em 2018, a partir da proposta de disponibilizar livros gratuitamente em estabelecimentos locais, consolidando-se posteriormente como uma ação itinerante na comunidade.

Ao longo de suas edições, a feira passou a contar com o apoio de voluntários e colaboradores, oferecendo atividades culturais como música

ao vivo, contação de histórias, oficinas e exposições, valorizando a produção artística periférica. A primeira edição ocorreu no Centro Cultural Tio Flávio, enquanto a segunda trouxe o desafio de ocupar o espaço público – a rua, o que possibilitou o desenvolvimento de uma experiência de design colaborativo na criação de estandes para exposição de livros com participação da comunidade.

3.2 O projeto do estande

A idealização do projeto partiu de questionamentos centrais relacionados à exposição de livros na rua, considerando aspectos como materiais, estratégias e o papel do design na construção de uma solução segura, eficiente e socialmente significativa. Buscou-se, assim, compreender de que forma o design poderia contribuir para conectar a comunidade às suas potencialidades, promovendo qualidade de vida e valorização do território.

A partir dessas reflexões, estruturou-se uma proposta de design colaborativo no Morro do Papagaio, orientada pela seguinte questão: como desenvolver coletivamente uma ambientação adequada para a exposição de livros dentro da comunidade? Um dos principais desafios enfrentados foi a ausência de recursos financeiros e de apoiadores, o que exigiu a criação de soluções viáveis e acessíveis.

Durante o processo de imersão na comunidade, por meio de visitas e observações nos becos e vielas, identificou-se que os materiais necessários poderiam ser obtidos a partir de resíduos disponíveis no próprio território. Foram observadas diversas possibilidades de reaproveitamento, como móveis descartados, madeiras e garrafas, evidenciando o potencial construtivo presente no que, muitas vezes, é considerado lixo. Essa prática também dialoga com a cultura dos catadores, bastante presente nas comunidades.

Entre os materiais analisados, a garrafa PET foi escolhida devido à sua abundância, e versatilidade construtiva. Além disso, observou-se que esse material possuía baixo valor comercial para os catadores, o que favoreceu sua disponibilidade para o projeto. A partir dessa escolha, foi criada uma campanha de coleta solidária com o objetivo de mobilizar a comunidade que consistia na troca de 10 garrafas PET por 1 litro de leite, incentivando a

participação dos moradores. A ação resultou na arrecadação de aproximadamente 500 garrafas PET, utilizadas na construção dos estandes, além da doação de 36 litros de leite para famílias. Também houve contribuições voluntárias, sem troca, o que reforçou o caráter solidário da iniciativa. Na imagem 1, a seguir, é possível ver como foi realizada a divulgação.

Imagem 1 – Flyer da Campanha



Fonte: Acervo particular (2018)

O projeto, o formato e a composição do estande foram desenvolvidos a partir das vivências e observações das designers na comunidade, considerando as demandas do evento e dos usuários (imagem 2). A garrafa PET foi utilizada como base construtiva, permitindo a criação de módulos a partir do encaixe de duas unidades — uma inteira sobre a metade de outra, invertida. Esses módulos podiam ser interligados, possibilitando diferentes configurações para a estrutura final. A imagem 3 ilustra o processo de confecção dos módulos.

Imagem 2 – Projeto Figura



Fonte: Acervo particular (2018)

Imagem 3 – Passo a passo construtivo



Fonte: Casa e Construção (2026)

O estande foi composto por 5 pilares, 6 vigas e uma estante com 4 prateleiras. Construído com pallets e garrafas PET reutilizadas, o espaço integrou um jardim vertical, puffs, áreas de divulgação, incentivou a leitura e as atividades artísticas, promovendo a convivência, participação e práticas sustentáveis.

3.3 O processo de construção

Após a arrecadação das garrafas, a construção coletiva foi realizada em três oficinas no espaço cultural Tio Flávio. Na primeira oficina, com participação de jovens, adultos e crianças, foram apresentados o projeto e o processo construtivo, com foco na produção dos módulos e *puffs* em PET, despertando especialmente o interesse das mães pela possibilidade de aplicação da técnica no cotidiano (imagem 4). A segunda oficina, composta majoritariamente por crianças, concentrou-se na construção dos pilares e vigas do estande. A atividade evidenciou o potencial criativo do PET, permitindo a exploração de diferentes possibilidades construtivas, como estantes, camas e outros objetos (imagem 5).

Na terceira oficina, foram realizados os acabamentos do estande, e sua montagem ocorreu no dia da Feira com a participação da comunidade e de voluntários. sofrendo pequenas adaptações conforme o local (imagens 6 e 7).

A ambientação ultrapassou o estande, que se tornou um ponto de referência na feira, sendo amplamente utilizado por pessoas de diferentes idades.

Imagem 4 - Primeira oficina



Imagem 5 - Segunda oficina



Fonte: Acervo particular (2018)

Imagens 6 e 7 – Montagem final dia do evento

Fonte: Acervo particular (2018)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do percurso deste artigo, centrado na experiência do “Estande de Livro do Morro do Papagaio”, permitiu refletir sobre os questionamentos que orientaram o estudo a partir das vivências das autoras e do processo de desenvolvimento do projeto.

Embora o objetivo inicial estivesse voltado para a construção de um estande para exposição de livros, a proposta se ampliou ao considerar as relações sociais estabelecidas durante o processo, as especificidades do contexto da favela e as experiências dos participantes envolvidos. As primeiras aproximações com a comunidade evidenciaram a Feira do Livro como uma oportunidade de integrar o pensamento projetual do design a uma ação cultural já consolidada no território, fortalecendo sua estrutura sem descaracterizar sua identidade e seus valores.

Ao longo do desenvolvimento do projeto, diversos desafios foram enfrentados, especialmente aqueles relacionados à compreensão das dinâmicas sociais e culturais do Morro do Papagaio, e à limitação de recursos financeiros. Diante desse cenário, foram construídas soluções acessíveis e compatíveis com a realidade local, fundamentadas na participação comunitária. A realização de campanhas de arrecadação de materiais e de oficinas colaborativas para a construção das estruturas expositivas demonstrou que o envolvimento coletivo pode potencializar resultados e fortalecer o sentimento de pertencimento dos participantes em relação à ação desenvolvida.

A adesão da comunidade foi um dos principais resultados observados. Os participantes contribuíram em diferentes etapas do projeto de-

monstrando interesse e comprometimento com a iniciativa. Além disso, a experiência possibilitou o compartilhamento de conhecimentos técnicos relacionados ao design, à construção das estruturas e à organização do espaço, ampliando a compreensão sobre o potencial dessa área como instrumento de apoio às ações comunitárias.

Compreender a formação das favelas e o papel da cultura como instrumento de identidade, pertencimento e transformação social mostrou-se fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. As vivências proporcionadas pela aplicação do Design Colaborativo evidenciaram o potencial do design em contextos periféricos, ampliando o acesso aos seus métodos e ferramentas por públicos que, muitas vezes, não são alcançados pelos benefícios dessa área de atuação. Além disso, a experiência contribuiu para que os participantes percebessem seu potencial como agentes transformadores de suas próprias realidades como o desenvolvimento de competências e habilidades voltadas para a resolução de problemas locais que possibilita que os sujeitos assumam o papel de co-designers e coprodutores de transformações em seus territórios, fortalecendo práticas colaborativas e processos de autonomia social.

A experiência do Estande de Livro demonstrou que a atuação do design pode ir além da criação de produtos e serviços, constituindo-se como uma ferramenta de mediação, mobilização e fortalecimento comunitário e favoreceu a construção de redes colaborativas, o compartilhamento de conhecimentos entre designers e moradores e a abertura de novas possibilidades de atuação profissional em contextos periféricos. Além disso, gerou oportunidades para a continuidade de replicação de ações semelhantes em outros territórios, ampliando o alcance dos benefícios promovidos pela iniciativa.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

CÂNDIDO, D. P. R; POSSAS, Diana de Castro; ALMEIDA, Marcelina das Graças.. Uma experiência de design colaborativo na periferia e o estande de livros da 2ª.Feira do Livro do Morro do Papagaio. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ANASTASSAKIS, Zoy. Design e antropologia: considerações teóricas e experimentações práticas em diálogo com a perspectiva do antropólogo Tim Ingold. In: **ANAIS DO CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN**, 11., 2014, São Paulo. Anais [...] São Paulo: Blucher, 2014. p. 1337-1347.

ARREGUY, Cintia A. Chagas; RIBEIRO, Raphael Rajão. **Histórias de bairros de Belo Horizonte**: Regional Centro. Produzido pelo Arquivo Público de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2008.

CASA E CONSTRUÇÃO. **Puff de garrafa PET**: passo a passo construtivo. 2026. Disponível em: <https://casaconstrucao.vivadecora.com.br/puff-de-garrafa-pet/>. Acesso em: 24 mar. 2026.

COAN, Samanta. **A experiência estética na exposição Doméstica**: da escravidão à extinção do museu comunitário MUQUIFU: um espaço de pesquisa do design. 2017. 156 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COELHO, Luiz Antônio L. **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Novas Ideias, 2008.

FAVELA É ISSO AÍ. **Aglomerado Santa Lúcia**, 2018. Disponível em: <https://www.favelaeissoai.com.br/comunidades/aglomerado-santa-lucia/>. Acesso em: 29 jun. 2026.

FONTANA, Isabela Mantovani; HEEMANN, Adriano; GOMES FERREIRA, Marcelo Gitirana. Design colaborativo: fatores críticos para o sucesso do co-design. In: **ANAIS DO 4º CONGRESSO SUL-AMERICANO DE DESIGN DE INTERAÇÃO**, 2012.

HEEMANN, Adriano; LIMA, Patrícia Jorge Vieira; CORRÊA, Jeandrey Scuissiato. Fundamentos para o alcance da colaboração em design. In: **ANAIS DO**

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 8., 2010, São Paulo. Anais [...] São Paulo, 2010. p. 1338-1349.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022 Favelas e Comunidades Urbanas**: Resultado do universo. Rio de Janeiro: IBGE, [2025]. p. 7-167. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2102170>. Acesso em: 29 jun. 2026.

LIBÂNIO, Clarice de Assis. A cidade das favelas. In: LIBÂNIO, Clarice de Assis; ALVES, Josemeire. **Periferias em rede**: experiências e perspectivas. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2018. p. 75-80.

MAIA, Camila; MAASS, Marisa Coob. Escolas transformadas e transformadoras: o papel catalisador do design para as novas construções sociais de aprendizagem. **Invisibilidades: Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes**, n. 12, p. 28-40, abr. 2019.

MOURÃO, Najla Maria et al. Design de ambientes e as tecnologias sociais: boas práticas para o desenvolvimento de projetos sociais com materiais recicláveis. **Brazilian Journal of Business**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 1364-1379, abr./jun. 2020.

NORONHA, Raquel. O designer orgânico: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatua – MA. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Simpósio de Design Sustentável 2015**. São Paulo: Blucher, 2017. p. 277-294.

O MUQUIFU. Direção: Pedro Ferdinando Ogando. Roteiro: Alexsandra Moreira de Castro. Belo Horizonte: Laboratório de Produção Audiovisual para Pesquisa e Ensino em Educação (PROAVI) da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2019. Vídeo (28 min. 16 seg.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKYhvwXCMDk>. Acesso: 04 jan. 2021.

PEREIRA, Carlos Magno. **Teoria ator-rede, design de ambientes e feira de artesanato:** ambientes da feira de artesanato da associação Artes da Terra em Itajubá/MG. 2017. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Itajubá, Itajubá, no.

PEREIRA, Josemeire Alves. **O tombamento do “Casarão da Barragem” e as representações da favela em Belo Horizonte.** 2012. 224 f. Dissertação de Mestrado em Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279433>. Acesso em: 20 ago. 2018.

INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO TERRITÓRIO: UMA PRÁTICA DE ENFRENTAMENTO AO MACHISMO NO ENSINO FUNDAMENTAL DE UMA ESCOLA PÚBLICA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

João Vitor Pinheiro Reis¹

RESUMO

O presente artigo tece reflexões sobre o enfrentamento ao machismo em uma escola pública do município de São Paulo. A partir da problematização de discursos machistas presentes nas interações cotidianas dos estudantes, teve como objetivo dialogar com a comunidade escolar. A intervenção artística no território foi um meio encontrado com as crianças para que as discussões se estendessem para além dos muros da escola.

Palavras-chave: machismo; território; educação; lambe-lambe.

*

1 INTRODUÇÃO

As práticas de enfrentamento ao machismo² no contexto escolar, de acordo com Louro (2003), devem partir sobretudo do olhar atento e sensível às possíveis produções e reproduções de desigualdades. Essa reflexão a partir da prática, segundo a autora, é uma conquista fundamental para se pensar uma educação não sexista que proporcione intervenções com capacidade de subverter discursos que perpetuam desigualdades.

Nessa perspectiva, foram observados nos discursos das crianças falas e comportamentos que reproduzem desigualdades como aversão dos meninos a comportamentos considerados femininos, violência dos meninos com as meninas e reprodução de discursos oriundos de ideias que reforçam hierarquias entre homens e mulheres amplamente disseminadas em conteúdo da internet.

¹ Graduado em Pedagogia pela Universidade de São Paulo (2024). Atualmente é professor da Prefeitura do Município de São Bernardo do Campo. E-mail: joaovitor.pinheiroreis@gmail.com

² O machismo pode ser compreendido como um conjunto de práticas, valores e discursos que sustentam relações desiguais de poder entre homens e mulheres, naturalizando privilégios masculinos e processos de subordinação feminina (SAFFIOTI, 2004).

Diante desse cenário foram levantadas possibilidades de intervenções a serem realizadas com as crianças para problematizar e desconstruir esses discursos. Todavia, a ideia não era explicar para as crianças apenas o que era o machismo, e sim fazê-las refletir sobre suas ações e, a partir do entendimento sobre as consequências dessa ideologia, instigá-las a pensar em como fazer a diferença na turma, na escola e no território.

Assim, o objetivo desse artigo é analisar uma prática pedagógica de enfrentamento ao machismo desenvolvida com uma turma de ensino fundamental e refletir sobre os desdobramentos dessa intervenção no cotidiano da turma.

2 METODOLOGIA

A proposta foi desenvolvida em uma turma de 4º ano do ensino fundamental com crianças com idade entre 9 e 10 anos em uma escola municipal da prefeitura de São Paulo. A escola está localizada no bairro do Jabaquara, em uma região de classe média e próxima à estação de metrô. Contudo, a maior parte dos estudantes reside em comunidades vizinhas, marcadas por condições de maior vulnerabilidade social. A abordagem aproxima-se da pesquisa-ação a medida que se organiza a partir das situações relevantes que emergem no decorrer do processo e do reconhecimento da voz dos sujeitos como parte indispensável da metodologia da investigação, desenvolvendo-se a partir de um contexto formativo e de participação consciente do educador e dos educandos:

Nesse caso, a metodologia não se faz por meio das etapas de um método, mas se organiza pelas situações relevantes que emergem do processo. Daí a ênfase no caráter formativo dessa modalidade de pesquisa, pois o sujeito deve tomar consciência das transformações que vão ocorrendo em si próprio e no processo. É também por isso que tal metodologia assume o caráter emancipatório, pois mediante a participação consciente, os sujeitos da pesquisa passam a ter oportunidade de se libertar de mitos e preconceitos que organizam suas defesas à mudança e organizam a sua autoconcepção de sujeitos históricos. (FRANCO, 2005, p.486)

As propostas realizadas com as crianças estão inseridas dentro de um macroprojeto denominado “coisa de mulher” que foi criado e discutido coletivamente pelos educadores da unidade escolar e que problematiza, sobretudo a partir da arte e literatura práticas, discursos e relações que reforçam desigualdades de gênero. O projeto desempenha um papel de

orientação da prática e não uma sequência de tarefas a ser cumprida, portanto o sentido depende dos diálogos e reflexões levantados com as crianças, os quais norteiam os caminhos a serem seguidos.

A partir das práticas cotidianas desenvolvidas com os educandos, temáticas feministas vão sendo colocadas para as crianças com objetivo de causar inquietação e instigá-las a questionarem o mundo em que vivem, dessa forma serão apresentadas duas práticas realizadas em sala de aula: o percurso literário e a assembleia. Essas práticas foram disparadoras para que as crianças sentissem necessidade de intervir na comunidade em que vivem e no território.

Pícolo (2016) aponta a literatura infantil enquanto uma prática social capaz emancipar e fazer com que seu leitor reflita sobre as práticas, logo é um instrumento carregado de fortes cargas ideológicas, mostrando a curadoria dos títulos trabalhados como fator necessário ao desenvolvimento de debates que legitimem condutas desejadas socialmente.

Com objetivo de dialogar com as crianças a partir de narrativas femininas, foram selecionados livros escritos por mulheres e que subvertem os papéis de gênero. Essa curadoria foi realizada em parceria com a professora da sala de leitura que viabilizou a existência do percurso literário: um livro e muitas discussões diárias sobre gênero.

3 ENTRE A REFLEXÃO E A PRÁTICA: CAMINHOS TRAÇADOS

As escolhas tomadas desde o início do ano letivo, almejam o desenvolvimento de um espaço fértil ao debate, inquietação e curiosidade. As propostas têm como objetivo se aproximar de uma curiosidade indagadora assim como aponta Freire ao conceituar a curiosidade como vital e fundamental para o desenvolvimento da criatividade e criticidade:

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. (FREIRE, 1996 p.15)

Assim, as práticas abaixo apresentadas foram pensadas para despertar nas crianças a curiosidade no que tange às organizações sociais e

instigar o questionamento do cotidiano sobretudo no que tange às relações de gênero. A partir do diálogo, da arte e da literatura os educandos questionaram: Mas por que o mundo é/está assim?

3.1 O percurso literário: narrativas femininas

A literatura foi o ponto de partida para as discussões sobre desigualdade de gênero uma vez que a partir de uma curadoria que privilegiou obras em que fosse possível problematizar papéis de gênero socialmente construídos e comportamentos que reproduziam desigualdade de gênero, as crianças puderam estabelecer relações entre conflitos vividos pelas personagens e experiências observadas em seu cotidiano.

Entre os títulos selecionados estão: Chapéuzinho esfarapado, A revolta das princesas e A moça tecelã ³, este último conta a história de uma moça que tece muitas coisas com seu tear, conseguindo assim ter uma vida muito confortável até que decide tecer um marido e perde sua liberdade. Este livro deu origem a discussão transcrita abaixo:

PROFESSOR: Alguém pode me dizer o que acontece com a personagem quando ela resolve tecer um marido?

ALUNA 1: Ela deixa de viver a vida dela e começa a fazer só os gostos do marido.

ALUNA 2: Isso é verdade! E é muito injusto.

ALUNO 1: Mas nem todo marido é assim, meu pai é diferente...

ALUNA 1: Mas a maioria dos homens é assim, pode perguntar. As mulheres sempre fazem mais coisas que os homens em casa, não podem sair porque tem medo, várias coisas.

Neste momento do diálogo evidencia-se como os estudantes têm se mobilizado para além da interpretação literal da narrativa e conseguido relacionar com as suas experiências cotidianas e repertório para interpretar criticamente as relações desiguais de gênero descritas na história. Os diálogos que acompanham as leituras mostram-se instrumentos potentes para instigar a reflexão de forma coletiva. Ao confrontar suas percepções com as de outros colegas, os estudantes constroem novos sentidos para situações que, até então, poderiam passar despercebidas. Conseguir adjetivar um comportamento como injusto de forma espontânea indica que

3 Obras de Ethel Johnston Phelps; Lisbeth Renardy; Marina Colasanti, respectivamente.

as crianças passaram a reconhecer relações desiguais de gênero a partir da própria leitura e da discussão coletiva, e não apenas em respostas a intervenções do professor.

Essa construção coletiva de novos sentidos pode ser observada nas interpretações realizadas pelas crianças durante os diálogos. A fala da criança de que “as mulheres sempre fazem mais coisas que os homens em casa” evidencia que ela reconhece a divisão sexual e desigual do trabalho doméstico na sua experiência cotidiana. Essa compreensão pode ser analisada a partir da pesquisa realizada por Hirata (2017) que mostra que apesar do aumento significativo das mulheres no trabalho remunerado, as tarefas domésticas e de cuidado ainda permanecem sendo atribuídas ao gênero feminino. Dessa forma, observa-se que a estudante tem vivenciado e interpretado criticamente um fenômeno social a partir das experiências e discussões promovidas em sala de aula.

Após o reconhecimento das desigualdades vivenciadas pela personagem da narrativa, o diálogo foi direcionado pelo professor de modo que instigasse os estudantes a problematizar as origens dessas desigualdades. Em vez de oferecer respostas prontas, foi realizado um questionamento com objetivo de construir coletivamente interpretações sobre a construção social das desigualdades de gênero.

PROFESSOR: Isso que ela falou é verdade. Mas será que os homens já nascem pensando assim?

ALUNO 2: Não, professor. É igual aquilo que a gente conversou na assembleia sobre o racismo, é alguém que ensina a gente a ser ou não.

A resposta do estudante mostra um avanço importante na compreensão sobre desigualdades sociais. A fala “é alguém que ensina a gente ser ou não” indica que a criança compreendeu que as desigualdades sociais não são inatas, e sim construções sociais factíveis de transformação. De forma complementar ao entendimento sobre construções sociais, a fala do estudante “É igual aquilo que a gente conversou na assembleia sobre o racismo” aproxima-se da reflexão de Lorde (2019, p.236) “Não pode existir uma hierarquia de opressão.”, uma vez que a lógica que sustenta sexismo e racismo é semelhante: a dominação e crença em uma superioridade inerente. Relacionar as discussões realizadas sobre racismo com as discussões sobre gênero revela que a criança tem mobilizado conhe-

cimentos para estabelecer conexões entre as diferentes formas de opressão.

As discussões decorrentes das leituras revelaram que, quando acompanhadas de espaços de diálogo e problematização, as leituras podem favorecer que as crianças construam interpretações críticas sobre as relações de gênero presentes em seu cotidiano. As leituras passaram a ser momentos de diálogo e problematização das desigualdades vivenciadas pelos próprios estudantes, ampliando repertório necessário para que essas discussões refletissem em outros espaços e momentos, como nas assembleias.

3.2 Assembleia

Como forma de entender o espaço escolar como um ambiente democrático e de decisões coletivas, as assembleias acontecem na turma desde o início do ano letivo. Nesse espaço reservado ao diálogo e à reflexão emergem indagações das crianças sobre o cotidiano, convívio e anseios.

A partir de questionamentos realizados com as crianças sobre desigualdades de gêneros em momentos de leitura, brincadeiras, jogos e conversas habituais, começam a surgir nas assembleias inquietações sobre o tema. O que antes muitas vezes era naturalizado agora viria a se tornar foco de discussões. No diálogo abaixo serão apresentadas essas indagações, as quais posteriormente motivaram as ações realizadas pelas crianças na comunidade escolar.

ALUNA 1: Na assembleia de hoje acho que precisamos conversar sobre o comportamento de algumas pessoas da sala, mais os meninos, porque eles excluem a gente das brincadeiras, se acham melhor que a gente...

PROFESSOR: Meninos, o que vocês pensam sobre isso?

ALUNO 1: Eu acho que é verdade, já vi muitos meninos aqui da sala fazendo isso, até eu. A gente já conversou tanto sobre isso, eu não faço mais. Estou muito mais esperto.

Nesse momento do diálogo nota-se que as meninas começam a nomear práticas de exclusão que até então eram naturalizadas entre os estudantes. A assembleia emerge como um instrumento potente para se problematizar práticas e conflitos ao mesmo tempo que faz com que ex-

periências individuais se tornem causas coletivas. Dessa forma, o diálogo deixa de se limitar a resolução de conflitos pontuais e passa a proporcionar reflexões sobre as relações de gênero.

A fala do estudante também revela a autopercepção no processo como alguém que pode estar reproduzindo comportamentos machistas e possa, a partir do diálogo coletivo, ressignificar suas atitudes. Ao dizer “até eu” e comparar com situações vividas anteriormente, o estudante mostra que tem utilizado o repertório construído para analisar suas próprias ações.

A partir desse movimento de autorreflexão a turma avança nas discussões para além do contexto da sala de aula. Por meio de discussões e reflexões as crianças ampliam a compreensão de que a desigualdade de gênero também se manifestava em outros espaços de convivência. Esse deslocamento pode ser observado no momento que a estudante questiona os limites das mudanças realizadas dentro da sala de aula:

ALUNA 1: Eu acho que está melhorando mesmo, mas não faz sentido também melhorar só a nossa sala. Quando vamos para o recreio é que fica pior.

PROFESSOR: Dentro da sala está acontecendo menos?

ALUNA 1: Está melhorando...

ALUNO 2: Eu acho que a gente tinha que conversar sobre essas coisas com todo mundo, fazer eles pensarem.

PROFESSOR: Como podemos fazer isso?

ALUNA 2: Podemos conversar com eles, mas também fazer cartazes.

ALUNA 3: Mas de que adianta a gente fazer tudo isso dentro da escola se na rua as coisas continuam iguais?

ALUNA 4: Professor daria pra colar na rua também? Porque quem passasse ia ver que tá todo mundo indo contra o machismo, iam se sentir envergonhados de serem machistas.

PROFESSOR: Com certeza!

As falas dos estudantes evidenciam uma ampliação na compreensão sobre machismo, que deixa de ser entendido como resultado de ações individuais e passa a ser reconhecido como um desafio presente em diferentes relações sociais. A partir dessa compreensão as crianças avançam nas possibilidades de enfrentamento que não se restrinjam a sala de aula, uma vez que compreenderam que esse enfrentamento só é eficaz se dialogado com a comunidade e com o território. Nesse processo, foi escolhido

coletivamente o Lambe-Lambe como ferramenta de intervenção no território para fomentar discussões na comunidade e deixar claro o posicionamento das crianças no enfrentamento ao machismo. A ação foi intitulada “Crianças contra o machismo”.

3.3 Da inquietação a ação: dos diálogos na escola à intervenção no território

O processo de elaboração e execução da intervenção destacou o protagonismo e engajamento das crianças, desde os processos de reflexão e diálogo até a construção coletiva de uma intervenção que se estendesse para além dos muros da escola. O envolvimento observado durante a produção dos lambe-lambes revela que as crianças puderam se entender como sujeitos capazes de intervir nos problemas identificados no seu cotidiano, compreendendo que suas ações podem mobilizar reflexões para além do espaço escolar.

Imagens 1 e 2 – Estudantes fixando os lambe-lambes



Fonte: Autoria própria dos estudantes

A ação não se restringiu apenas ao contexto escolar, mas alcançou também os contextos familiares dos estudantes. As crianças relataram que, ao passarem pela rua no local em que foi realizada a intervenção

com seus familiares, explicaram o contexto de produção do trabalho e as discussões desenvolvidas na escola, o que favoreceu a ampliação do diálogo sobre a temática com as famílias. Esses relatos indicam que as reflexões construídas coletivamente na escola passaram a circular também em outros espaços de convivência, o que favorece o fortalecimento das crianças como mediadoras entre as discussões realizadas na escola e suas comunidades.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência desenvolvida ao longo deste trabalho dialoga com a perspectiva de LOURO (2003) que compreende as práticas cotidianas como elementos fundamentais na problematização e desconstrução das desigualdades de gênero. Afinar os sentidos, observar e incitar a crítica e a autocritica aparecem como recursos inegociáveis neste processo.

As análises realizadas mostraram que a articulação entre literatura, espaços de diálogo, assembleia e intervenção no território favoreceu a compreensão das crianças sobre relações desiguais de gênero e a possibilidade de problematizar e intervir sobre elas.

Embora as práticas desenvolvidas não tenham sido suficientes para desconstruir integralmente o machismo no contexto escolar, a experiência possibilitou a abertura de caminhos para a reflexão acerca das ações pedagógicas realizadas no cotidiano da escola. Além disso, evidencia o potencial de um trabalho coletivo fundamentado no diálogo e nas relações cotidianas, elementos presentes em todas as unidades escolares e fundamentais para a construção de práticas educativas e críticas.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

REIS, J. V. P. Intervenção artística no território: uma prática de enfrentamento ao machismo no ensino fundamental de uma escola pública do município de São Paulo. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

FRANCO, Maria Amélia Santoro. Pedagogia da pesquisa-ação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, abr. 2005. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022005000300011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 1 maio 2026.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HIRATA, Helena. O que mudou e o que permanece no panorama da desigualdade entre homens e mulheres? Divisão sexual do trabalho e relações de gênero numa perspectiva comparativa. In: LEONE, Eugenia Troncoso, KREIN, José Dari, TEIXEIRA, Mariane Oliveira. **Mundo do trabalho das mulheres**: ampliar direitos e promover a igualdade. São Paulo: Secretaria de Políticas do Trabalho e Autonomia Econômicas das Mulheres / Campinas, SP: Unicamp. IE. Cesit, p. 143-173, jun. 2017.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: Hollanda, Heloisa Buarque de (org.) **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 235-238.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

PÍCOLI, I.S.V. **Coisa de menina, coisa de menino**: Representações de gênero nas obras de Ana Maria Machado. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários), Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. 2016.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

A BOCA PENSA ONDE A TERRA CANTA

Cecília Suñé Novossat¹

RESUMO

Nas encruzilhadas entre corpo, terra e cultura popular, brincamos e afirmamos uma educação a partir do território, do cantar, do dançar e do estar em roda. Caminhando com mestras como Zeza e Mayá, e em contraponto às lógicas individualizantes da escola, propomos o cuidado, a partilha e o encantamento como caminhos de aprendizagem. Uma aposta em uma educação encarnada, diversa, divertida, comunitária e viva.

Palavras-chave: cultura popular; educação do corpo; territorialidade; pedagogias decoloniais.

*

Fugindo de eventos onde alguns falam e muitos escutam foi que compreendi a brincadeira como meu lugar de encontro com a alma. Cada um que conte sua história. Não importa se é grande ou pequena. Cada um que conte sua história de resistência, de rebeldia. Suas dores, suas raivas, seus “nãos” e seus “sims”. E vai ser sempre uma honra ouvir e aprender a história que está em cada habitação, em cada casa, em cada bairro, em cada comunidade, em cada língua, em cada modo e em cada não-modo.

Fluxomarginal, 2024 – com a rádio marginal intergaláctica ouvindo seus ou-vintes
(INSTAGRAM @FLUXOMARGINAL, 2 ABR. 2024)

Pensando com os pés, dedos, bocas, pele, coração: licença pra vadiar! Esse escrito quer brincar. Licença aos encantos e licença às sementeações... Licença às sementes e todo seu poder silencioso. O presente está sendo escrito com muitas vozes ecoando os saberes dessas terras, muitas mãos cultivando, colhendo, tocando pele de pandeiro, de tambor e de gente em aconchego.

¹ Psicóloga (UFRGS) e pós-graduada em Saúde Coletiva com ênfase em Agroecologia (UPE/Fiocruz). Arte-educadora popular, pesquisadora e produtora cultural, facilitadora e articuladora de projetos coletivos e comunitários, atuando nas confluências entre pedagogias corporais, saberes tradicionais, teatro, saúde, performance, dança e audiovisual. Multartista, coordenadora pedagógica, oficinaira, brincante e ativadora de processos criativos. E-mail: cecilianovossat@gmail.com

O cuidado é fundamento e é semente nos caminhos dos mundos que acreditamos, construímos e cultivamos. A vida é uma rede de interdependências, e, para que seus fluxos se movimentem de maneira saudável, é necessário que a dimensão do cuidado seja reconhecida em sua importância. Combater a individualização entre nossos povos é a nossa primeira batalha no cuidado. E para isso, o estar em roda, todos se percebendo, a energia presente de forma circular, o cantar coletivo, o pisar grafando memória, o encantamento, a alegria, o estar juntos, o brinquedo e o alimento partilhado são ciências e tecnologias da cultura popular muito poderosas. É retomada de território de memória, de imaginário, de comunidade. É afirmação de identidade, de movimento, de alegria e de existência.

Nesse mesmo sentido, temos as rodas de coco, as cirandas, os reisados, as congadas e mais uma diversidade incrível de manifestações da cultura popular como espaços de reconhecimento, afirmação e celebração das histórias, das tradições, memórias, alegrias e espiritualidade de um território. Pés em dança pisando o chão do terreiro grafando seus caminhos, seus sonhos, e abrindo possibilidade para o passo seguinte. É poeira subindo compondo futuro.

A partir da memória dos que vivem e viveram, e compartilharam um presente sagrado (trazendo sentidos e integrando as experiências no todo), as vozes, as cores, os gestos e os corpos da terra vão se materializando em forma de cultura popular. Expressam a vida da comunidade, transformam as gentes, fortalecem as relações, trazem encantamento e dão significado de alegria e resistência para um povo. A poeira que sobe na roda de samba de coco é também um jeito do chão dançar. Mestra Zeza do Coco do Quilombo Castainho (Garanhuns, agreste meridional de Pernambuco) abre as rodas com suas músicas sobre seu território, e em pequenos versos traz grandes afirmações sobre sua terra, a defesa e o cuidado do quilombo, a espiritualidade com sua proteção e guiança, e sua cultura tradicional. Há muito mais entre essas linhas do que o que percebemos à primeira vista/ouvida/sambada. Cada linha é uma semente, reflorestando a identidade de seu Quilombo.

Ô Castainho, terra boa de morar
Tem gente que te maltrata, nós precisa organizar
Quilombo nos acolheu, nós devemos preservar
E as portas que Oxalá abre ninguém consegue fechar
Ô gente, vamo pra dentro, vamo simhora sambar

Que o samba é nossa cultura e nós não pode negar
 Ô Castainho, terra boa de morar
 (Ô Castainho - Mestra Zeza do Coco)

O território é alicerce. É onde a ancestralidade tem seu mapa, é a conexão espiritual com a trama da vida, é a geografia da história, é de onde os saberes surgem e onde são praticados. É pela defesa de seus territórios que os povos vêm fazendo alianças contra o latifúndio e as monoculturas (incluindo as monoculturas agrárias, monoculturas de pensamento, monoculturas dos afetos...). “Estamos falando das alianças dos Tamoios a Canudos, passando pela experiência poderosíssima e longeva de Palmares. O princípio é, portanto, a terra, a luta por se manter nela ou retornar para ela” (FERREIRA; FELÍCIO, 2021, p. 45). Com a terra sendo propriedade, um capital que envolve grande poder econômico e político, os territórios tradicionais são uma ameaça à continuidade da expansão desse modelo. “Mas o movimento é de resistência: se o Estado impõe genocídio, nossos povos resistem dos mais diversos modos. Na capoeira, no candomblé, na retomada das terras, organizando-se em coletivos, passeatas, empoderando-se nas universidades, produzindo políticas afirmativas e criando novas propostas de educação” (MAM’ETU KAFURENGÁ, 2019, p. 27), bem como mantendo vivas suas fontes e suas formas de alegria: sua cultura popular!

EDUCAÇÃO EN.CANTADA

Tia Mayá (Mestra Maria Muniz Tupinambá Pataxó Hãhãhãe) ensinou em cada uma das 396 Retomadas feitas pelo seu povo, muitas vezes embaixo de um pé de árvore, muitas vezes riscando com gravetos na terra, muitas vezes com fome. Mestra Mayá nunca cansou de ensinar e de aprender, sempre inspirada no que aprende com os encantados, com as folhas, com os animais, com os sonhos e com a luta. Lembro de uma frase que escutei pelas bocas do mundo, que diz assim: “a cabeça pensa onde os pés pisam”. Amo essa frase, mas além dela eu sinto que o pé pensa onde o pé pisa, o peito pensa onde o pé dança, a barriga pensa onde a mão trabalha, o coração pensa onde a pele sua, a boca pensa onde a terra canta, enfim: saberes localizados por todo corpo e por todos os verbos de todos os territórios.

A gente pode estar com muita dificuldade com a luta. Quando a gente coloca o pé na terra, o ouvido na terra, quando sente o gemido da terra, escuta o seu chamado, a gente sabe como vai seguir os nossos passos, porque estamos ouvindo. Ela está dando direção pra gente. Foi feito este trabalho nas nossas retomadas: o nosso escutar. Porque, quando a gente tenta escutar, sabe que caminho vai seguir. Se a gente não escuta, como vai saber em qual estrada temos que ir, qual o caminhar, como vai caminhar, com quem temos que caminhar? (MAYÁ, 2021, p. 74)

Quem fala com a terra, quem fala a terra, quem fala desde a terra, quem a escuta e com ela (consigo) tem intimidade, vivencia esta singela e grandiosa sabedoria. Porém suas experiências raramente são reconhecidas como conhecimento, tampouco suas práticas reconhecidas como portadoras de autoria, teoria e método (RUFINO, 2023). Os conhecimentos das oralidades que incorporam sentimento, ritmo, dança, música, coletividade, partilha, espontaneidade, circularidade, experiência e ancestralidade, entre outros elementos, são dificilmente compreendidos/traduzidos pela linguagem ocidental e seus recursos simbólico-políticos (MAM'ETU KAFURENGÁ, 2019). Afinal, são conhecimentos e práticas transversais, de dimensões da experiência que a racionalidade não toca alcançar sozinha, e as partilhas e comunicações se tecem em vários sentidos além da língua: "por todas as formas de fala e de vibração dos seres da natureza" (PETIT, 2015, p. 122-123).

Tudo possui história, identidade, inteligência e espiritualidade – há saber em todo ser. Lembro de tia Mayá me ensinando em sua varanda que o rio sonha. Há uma grande ciência comum, profunda e simples, que integra e organiza ecologicamente as dimensões da vida. Essa confluência, essa dança, essa partilha entre os diferentes modos de experimentar a vida é também uma política do conhecimento, uma afirmação (e uma celebração!) de que tudo que existe participa de maneira inteligente nessa grande trama misteriosa chamada vida.

RESGATAR A EDUCAÇÃO SEQUESTRADA PELA ESCOLA

Habitualmente, pela manhã, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Mbyá Guarani, acordava e ia para a escola dar aula, e sua mãe e sua avó ficavam em casa, conversando. Com a oportunidade de ficar em casa devido à pandemia, pôde tomar chimarrão com sua avó e escutar suas histórias e sonhos. Ela mesma, como professora, não estava mais podendo praticar

esse momento e nem percebia, imersa numa educação que retira a oralidade e tira as professoras de seus momentos tradicionais de aprendizagem (YXAPY, 2024).

Com sua ideologia baseada no individualismo e na meritocracia, a escola oficial é parte eficaz no comunitaricídio e em epistemicídios, separando as pessoas e dividindo o todo (que é a vida) em partes (chamadas disciplinas), em que processos e reflexões são quebrados e desintegrados. Porém, quase todas as situações com as quais lidamos no dia a dia são múltiplas, com muitas dimensões integradas ao mesmo tempo. Não respeitando a diversidade e a singularidade das diferentes formas de ser e saber, a escola pratica uma espécie de grilagem dos saberes e dos territórios corporais para manter a monocultura (RUFINO, 2023).

Nossa educação se trama em todas as relações e nos sentidos que atribuímos às experiências, fazendo as costuras dos significados e aprendizados com a ginga da vida e rodopios do mundo. E a escola que queremos e que fazemos é uma escola que une, diversifica e integra os saberes. “Ela não opõe a matemática à história, tampouco separa a biologia de filosofia. Uma tradicional receita de moqueca toca diferentes dimensões, como a memória, a cultura, a biologia, a geografia, a física. Não precisamos dividir o saber para aprender um conhecimento” (FERREIRA E FELÍCIO, 2021, p. 83). “Melado, rapadura, comida, a alegria vem das tripas e vamos rasgar o sistema de opressão!” (ÉLBIO DE BRITO SILVA EM FIRMEZA ET AL, 2022, p. 104).

A resistência à individualização promovida pela escolarização se dá em cada comunidade preta/indígena/popular que segura e sustenta o trabalho coletivo, a ritualização de seus ancestrais e as festas populares. Tá servido um cafezinho com Nego Bispo:

Aqui nos quilombos onde está o estado do Piauí, o beiju era uma das comidas mais apreciadas no café da manhã, assim como os bolos de tapioca, mas esses alimentos foram deixando de ser apreciados por conta da subdivulgação, do deboche que os colonialistas faziam ou da intervenção do Estado, por meio dos órgãos sanitários. Moro a cinco quilômetros da escola onde estudam a minha neta e os meus netos, mas não posso vender as cabras que criamos para a merenda escolar porque o município não tem um órgão de vigilância sanitária apropriado para fazer testes e aferir a qualidade do alimento. Como a carne que o meu neto ou a minha neta comem na minha casa, todos os dias, não serve para comerem na escola? Isso é uma inconsequência.

[...] O congado é uma defesa contra os colonialistas e tem a grandeza de manter todo um aparato, uma culinária, uma apreciação, uma degustação de comida que faz parte da festa. Sem aquela comida, a festa

não pode existir – a festa preserva a comida e a comida preserva a festa. Assim acontece nos terreiros e em vários outros festejos. No caso do Piauí, os batuques e as comidas feitas nos batuques foram mantidos: as nossas festas são instrumento de defesa das nossas práticas alimentares, pois a festa é mais forte do que a Lei, o Estado não consegue quebrar os modos de vida quando eles estão envolvidos nas festas. (SANTOS, 2023, p. 43-45).

Meu amigo flor das chagas, também meu mestre, conta uma pequena conversa imensa. Seu Luiz Antônio da Silva, pai da Mestra Zezé, do Posto da Serra (Paranatama, PE), era líder comunitário, agricultor e guardião de samba de coco. Zezé se criou naquele terreno, onde tudo brotava grande – batatas, jerimuns – e onde a sambada era viva. Ela diz que nunca viu tão grande as batatas, os jerimuns, tudo grande que brotava lá. Flor das chagas, ao ouvir que se dançava muito ali, perguntou: “E a senhora não acha que elas ficavam assim grandes porque elas ficavam felizes?”. Aí a gente entendeu: um chão que a gente tem relação afetiva, se brinca, se samba, vai ser fértil, em todos os sentidos. O brinquedo também é semente: de alegria, de futuro e de saberes que brotam e dão mais centenas de sementes de sabedoria e ancestralidade.

“[São várias as] formas de saberes tradicionais que estão guardadas no bumba meu boi, na Capoeira Angola, no tambor de crioula, na dança afro-brasileira, no samba de raiz, nos brinquedos e brincadeiras antigos. [...] Identidade para nós, guardiões, é questão de sobrevivência, é questão de vida ou morte, porque sem identidade não se produz nem a serotonina necessária para produzir alegria no dia a dia e dar sentido a nossa vida. Portanto, o que está em jogo são nossas últimas fronteiras da humanidade. Por isso estamos convidando vocês a se alimentar do que há de bom e de melhor, tanto de nossa culinária popular tradicional, como também do alimento espiritual” (MESTRE JOÃO ANGOLEIRO, 2019).

A TERRA CANTA

Muitas vezes, sonho e tenho visão das músicas. Muitas vezes, ela fica na lembrança, ou acordo à meia-noite e escrevo. Sempre começo minhas aulas cantando. Temos que estar preparados para tudo e nunca se está preparado. Os nossos cantos têm uma força muito grande para as lutas. A gente canta na hora da alegria, na hora da tristeza (MAYÁ, 2021, p. 82).

Nas pedagogias tradicionais, a música é uma metodologia com fundamentos espirituais e comunitários, e Mestra Mayá tem os sonhos e as canções como guianças para o seu ensinar en-cantado. Além de conselhos, ensinamentos, união e memórias, os cantos também evocam força e orientação. “Temos os cantos de pedir força, pedir a direção do sol, da

lua, da estrela porque, quando saímos de casa, precisamos de direção, precisamos de consciência, precisamos estar conectados com as forças dos astros” (idem, p. 84). Na proteção de Sultão das Matas, Gentio, Jurema, Ogum e muitos outros encantados e Orixás, os cantos ensinam e abençoam. Não foram poucos os ataques de fazendeiros, pistoleiros e policiais que a comunidade de Mayá já enfrentou... Entre tantas retomadas, reintegrações, enfrentamentos com a polícia, é um povo que muito já esteve no meio da guerra - e cantando.

E aqui voltamos a rodar no coco de Mestra Zeza: certa vez Zezinha perguntou à sua mãe, Dona Neta (que cantava cocos miudinha, sem muita gente saber, enquanto estava nas lidas da casa e do terreiro), porque os cocos que ela cantava não falavam do quilombo, da história e do dia a dia ali. Dona Neta lhe respondeu que antigamente o pessoal não conhecia tanto da sua história como conhecem hoje, ou não tinham tanto orgulho de sua identidade quilombola, como hoje estão tendo. E disse: “Essas músicas estão aí, mas a gente pode inventar”. Zeza ficou com isso ressoando no seu corpo até que um dia, lavando pratos, uma primeira música nasceu.

Apanha coco, apanha coco
 Nas terras de Castainho
 Lá tem caju e castanha e coco do miudinho
 Precisamos conservar a nossa natureza
 Porque é uma beleza o nosso coqueiral
 (Apanha coco – Mestra Zeza)

Nessa autolibertação do conhecimento, o papel das mulheres é fundamental. A importância de Zeza expressar, registrar, cantar e levar para que o povo dance suas músicas, a história, a luta e o cotidiano do seu Quilombo, é de valor inestimável. Ainda mais em um momento em que a cultura popular e tradicional enfrenta inúmeros desafios para se manter viva, é de muita coragem e determinação que Zeza tenha atravessado suas dificuldades por naquele momento não ser tão fluente na escrita, por ser mulher, ser negra, quilombola, mãe, agricultora e feirante e afirmar “sim! Eu sou cantadora de coco!”, pegar um microfone numa reunião comunitária e começar a mostrar para o mundo as canções que através dela nascem.

A tradição do samba de coco, revigorada com o trabalho de Mestra Zeza, traz também uma marca histórica e geográfica que reafirma o que a história oral conta através dos séculos: Os mais velhos já contavam que,

depois do massacre de 1694 no Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, seus ancestrais vieram subindo o rio Mundaú e assim não deixando rastros. Onde hoje é a cidade de Garanhuns é uma localidade de várias nascentes do Mundaú, e era tradicionalmente habitada por povos indígenas do ramo Kariri, que acolheram es que vinham chegando, há três séculos. E o coco, sendo um alicerce da cultura quilombola, traz a marca de sua ancestralidade e resistência, conectando diretamente com suas origens e compondo a produção de sentido na vida do povo do Quilombo do Castainho (ARAÚJO, 2023, p. 29).

Vou ler ABC 2 pra vocês compreender a história do nosso povo
o nosso povo veio de União
fugindo da escravidão
descalço, de pé no chão
sem farinha e sem feijão
para chegar no Quilombo
chegando lá construíram suas casas
suas caras eram de palha, todas do coco pequeno
gente guerreira enfiaram o pé no chão
fizeram a revolução, bateram telha e tijolo
e seu Isídio tinha uma besta castanha
a sua besta morreu
e o nome ele lhe deu
de Quilombo Castainho
(ABC 2 – Mestra Zeza do Coco)

A cultura popular é reencontro e é encruzilhada. Em cada brinquedo, dança, canto, luta, toque, ritual, festa, que são tudo junto, mas nem sempre, nas expressões culturais tradicionais, os povos e as comunidades podem reencontrar-se para saber quem são, de onde vieram, onde estão, para onde querem ir. No encantamento dos brinquedos, no corpo coletivo que evoca passado e futuro no mais profundo do presente – brincar é reencantar-se!

Coco é isso! [...] Pra nós a dança é o que tirou a maior tristeza da gente desde os anos passados, que as pessoas passaram por uma escravidão muito séria, que ainda hoje não acabou a escravidão nesse país. Então [...] o coco tá inserido nessa questão porque é onde traz o divertimento pras pessoas, é onde traz alegria para as pessoas, é onde traz o pontapé inicial pra que as pessoas se transformem em boas coisas pra própria comunidade e dá uma alevantada, como a gente chama, pra erguer a cabeça e tocar o barco pra frente. Eu acho que vai parar nunca porque sempre tem um pra incentivar. A gente levou essa instrução para as escolas, era tudo fechada, e a gente levou para as escolas da comunidade quilombola de Castainho e pra outras comunidades. Então pra nós a saúde tá trabalhando em conjunto com a questão do coco, que é alegria, que é animação, que é uma diversão cultural que anima as pessoas (ZÉ CARLOS, em: ARAÚJO, 2023, p. 29).

No coco de Mestra Zeza, a transmissão da história, do cotidiano, das relações, dos trabalhos e da resistência se materializa no canto e na pisada. “O samba de coco abre caminho para expressão da existência e liberdade de Castainho, [...] afirmando seu potencial enquanto processo protetor da saúde” (ARAÚJO, 2023, p. 28).

Memória é corpo. Não à toa o primeiro lugar de ataque da educação dominante, com sua política contrária à vida, é o território corporal, mortificado por meio de um repertório sofisticado de violências. É no corpo que a educação se faz ato. O corpo é o lugar da experiência da liberdade (RUFINO, 2023), o lugar do assentamento da imensidão. Afirmar o fundamento corporal da educação e da saúde é uma aposta política, poética, epistêmica e pedagógica (RUFINO, 2023). É rebeldia, uma teimosia braba, é insubmissão.

Portanto, “a educação como prática de liberdade demanda que o corpo assuma o protagonismo no processo educativo” (RUFINO, 2023, p. 15). E como podemos ter em perspectiva uma educação como liberdade, num contexto de imposições violentas para que acreditemos que nossos corpos não nos pertencem? Rufino nos oferece uma aposta das pontas das espirais: unindo velhos e crianças, “avós do mundo e seus netos, aqueles que trazem as novidades do céu” (idem, p. 18).

Acredito tanto nisso: As partilhas intergeracionais e suas aprendizagens vastas. Como o tempo colocando a mão na cabeça do tempo. A bença. Caminho da seiva da raiz ao fruto, que contém em si suas sementes. “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo” (SANTOS, 2023, p. 102). A criança que fomos é também nossa ancestral.

Temos como princípio de que os saberes são coletivamente construídos: todos têm o que ensinar e todos têm o que aprender. Tantos os mais velhos como os mais novos, os graduados nas universidades e os que não sabem ler as letras. Esses são fundamentos partilhados na pedagogia do terreiro, na escola da reconquista, na pedagogia da sementeação, continuação e encantamento, na pedagogia, na pretagogia, e na pedagogia das encruzilhadas e em todas as formas de saberaprenderensinaraprender da cultura popular. “A cada hora, a cada dia, a cada momento, a gente vai aprendendo. A educação é sempre continuativa. Sempre ela está caminhando” (MAYÁ, 2021, P. III).

E o povo Aymara ensina: “É preciso caminhar o que se fala”.

CORPO-BRINCADEIRA

O brincar é uma sabença do corpo, das memórias ancestrais e das dinâmicas comunitárias. “A brincadeira se expressa como a inscrição máxima de uma vida não utilitária, por isso ela é íntima dos sonhos e artífice das esperanças” (RUFINO, 2023, p. 18).

Festejar, gostar, preservar, reunir pessoas, partilhar alimento, estar alegre podem parecer motivos banais, mas explicam o brincar o coco, mesmo sem se preocupar com explicações (ALMEIDA, 2013). Pelo contrário: sua força política é driblar, se esquivar – por dentro do próprio brincar – da lógica utilitarista vivenciando alegria, amizade, peleja, aprendizagem, jogo, partilha, mistério, curiosidade, criatividade e liberações do corpo (RUFINO, 2023) – e corpo lembra que é com a terra seu real compromisso.

Demarca-se o território também através de sua produção cultural (ARAÚJO, 2023), que narra, presentifica e celebra saberes, tradições, expressões... Sua produção cultural demarca imaginários, retoma sonhos, inspiram porvires. “Se nossos sonhos são aniquilados, nossos territórios deixam de existir. O que nos alimenta é a vontade de viver. E quando os poderosos veem a gente juntas, eles se assustam. Eles nos odeiam porque, apesar de tudo, ainda conseguimos viver com alegria” (TEIA DOS POVOS, 2024).

Nos brinquedos populares se expressam e se praticam formas de cuidado, transmissão de conhecimento, proteção comunitária, reverência às memórias e possibilidades de futuros e caminhos. No encantamento tem muita ciência! E muitas pistas de como construir nossos sonhos e passos. Retomar futuros, colher frutos.

JÁ VAMOS

Não vai, não vai
 Não vai embora agora
 Ainda é cedo
 E eu tô contando as horas
 Eu sou a Zeza do Coco do Quilombo Castainho
 Convido vocês agora a ir lá no meu cantinho
 Lá no quintal de Zezinha, lá vocês tem o que ver
 Lá tem casa de farinha, lá tem beiju pra comer
 Tem as histórias cantadas e vocês podem aprender
 As histórias do Quilombo nunca mais vão esquecer
 (Não Vai – Mestra Zeza do Coco)

Imagem 1 – Mestra Zeza e sua neta Tamara (2023)



Fonte: Cecília Suñé Novossat

Imagem 2 – Dona Neta, Zeza e Tamara (2023)



Fonte: Cecília Suñé Novossat

Imagem 3 – Mestra Mayá



Fonte: Acervo pessoal da fotografada

Seguimos cantando para que as sementes nasçam felizes.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

NOVOSSAT, C. S. A boca pensa onde a terra canta. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Magdalena M. de. **Samba de coco e políticas públicas:** patrimônio e formação cultural em Pernambuco. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2013.

ANDRADE, Maria Marcia Moura Brito. **Pedagogia da reverência à cultura popular.** Recife: Sesc PE, 2023.

ARAÚJO, Ingrid Tenório Vital de. **O samba de coco no quilombo Castainho e sua relação com a saúde no território.** 2023. Trabalho de Conclusão de Residência (Programa de Residência Multiprofissional em Saúde da Família com Ênfase na Saúde da População do Campo) – Universidade de Pernambuco, Faculdade de Enfermagem Nossa Senhora das Graças, Garanhuns, 2023.

CAPASSO, Raíssa; GUERRA, Débora Del; KIELING, Gabriel. **Redes de cuidado:** revoluções invisíveis por uma vida vivível. 1. ed. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2021.

FLUXOMARGINAL. Postagem no Instagram, 02 abr. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C5Qhu-9rf5e/?igsh=MXhneXdIZGxubHFybA==>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FERREIRA, Joelson; FELÍCIO, Erasto. **Por terra e território:** caminhos da revolução dos povos no Brasil. Arataca: Teia dos Povos, 2021.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAM'ETU KAFURENGÁ, Maria Balbina dos Santos. **Pedagogia do terreiro:** experiências da primeira escola de religião e cultura de matriz africana do baixo sul da Bahia. 1. ed. Simões Filho: Kalango, 2019.

MAYÁ, Maria Muniz de Andrade. **A escola da Reconquista.** Organização de Rosângela Pereira de Tugny. Arataca: Teia dos Povos, 2021.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia:** pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professores e professoras. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça:** educação, jogo de corpo e outras mandingas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Roça de palavras.** Instagram, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CqD-zmlv8Er/?igsh=MW85bzd5cHcwaWplOQ==>. Acesso em: 18 jun. 2025.

TEIA DOS POVOS. **Carta do IV Encontro de Mulheres da Teia dos Povos,** 2024. Disponível em: <https://teiadospovos.org/carta-do-iv-encontro-de-mulheres-da-teia-dos-povos/>. Acesso em: 02 jan. 2026.

LAPINHA MUSEU VIVO. **Mestre João Angoleiro.** YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QutHJeo0Hxs>. Acesso em: 07 dez. 2025.

YXAPY, Patrícia Ferreira Pará. Reel audiovisual. Instagram, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C5BicslrTcW/?igsh=MWp5eWQ5eTg4MzBnbQ%3D%3D>. Acesso em: 27 mar. 2024.

HIP-HOP, IMPROVISACÃO E CIDADE: SINGULARIDADES CORPORAIS E PRODUÇÃO DO COMUM

Camilla Millan Coelho de Magalhães¹

RESUMO

Este artigo analisa a improvisação no Hip-Hop como prática estética, política e coletiva nas cidades, com foco nas *cyphers*. A partir de práticas situadas, discute como corpos em vulnerabilidade produzem modos de presença que tensionam estruturas normativas. Em diálogo com Butler, Gielen e Negri, propõe-se compreender a dança como prática de construção do comum, evidenciando a improvisação como tática de criação coletiva.

Palavras-chave: Hip-Hop; improvisação; Cidade; Produção do comum; Corpo.

*

1 INTRODUÇÃO

Em contextos urbanos marcados por disputas de presença e circulação, a dança — especialmente nas práticas do Hip-Hop — torna-se um meio pelo qual diferentes corpos articulam suas singularidades políticas no espaço público.

Quando falamos de Hip-Hop, a roda de dança (*cypher*) é uma atuação constante e presente na cultura desde a sua ebulição no Bronx, na década de 1970. Nela, dançarinos experimentam a dança sem a competitividade ou a pressa estabelecida pelo ritmo da cidade, que sempre espera um produto final e um resultado pronto e acabado.

É na *cypher* que diferentes participantes comunicam as suas experiências de precariedade e estabelecem variadas relações com a cidade,

¹ Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Mestra pelo mesmo programa. Graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero. Integra o Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir e participa do projeto de pesquisa “Laboratório de Experiências para Co-Imaginar Mundos: Comum-ismos, Compostagens Anárquicas e outras Semeaduras”, coordenado por Christine Greiner, com financiamento da FAPESP. E-mail: ceciliasnovossat@gmail.com

propondo formas outras de agir coletivamente e imaginar novas propostas para o ambiente urbano.

Atualmente, essa prática não se perdeu. As *cyphers* permanecem em constante relação com a cultura e a cidade, proporcionando trocas entre dançarinos e diferentes formas de atuação que escapam às regras e normas. É importante evidenciar que a roda de dança que acontece no meio da cidade não é apenas uma reunião de pessoas explorando as potências criativas do corpo. A roda transforma a cidade e estabelece uma diferente atuação política, desviando de formas pré-estabelecidas. Assim como a dança, essa política acontece no processo. Ela atua em um contínuo vir-a-ser que não se ampara em referências prévias, mas na própria relação.

Como argumenta Tricia Rose (2021), o Hip-Hop articula práticas culturais, tecnologias urbanas, disputas raciais e formas de expressão política. Nesse sentido, a *cypher* não pode ser compreendida apenas como uma forma de dança, mas como parte de uma cultura que transforma ruído, movimento, ritmo e presença em modos de intervenção social e urbana.

São, portanto, respostas culturais que interligam culturalmente diversas populações postas às margens da cidade e do Estado; subvertendo as relações de poder instauradas no meio urbano: “as pessoas oprimidas usam a linguagem, a dança e a música para zombar dos que estão no poder, expressar raiva e produzir fantasias de subversão”. (Rose, 2021, p.155)

Esse atravessamento não é apenas entre corpo e cidade, mas entre os dançarinos. Longe de uma homogeneidade, o Hip-Hop atua na diversidade de corpos que, muitas vezes, não são considerados legítimos a atuar em espaços urbanos. É justamente a partir das singularidades que se aciona uma forma outra de imaginar a cidade e os seus espaços.

Conforme explica Butler (2019), diversos corpos considerados “outros” são propositalmente invisibilizados pelo Estado, que não reconhece essas vidas e as torna vulneráveis à violência. Esse processo se dá, principalmente, pela lógica da necropolítica (Mbembe, 2018): uma política da morte que legitima a eliminação de grupos considerados inferiores.

No entanto, ser precário, para Butler, não significa a impossibilidade da ação ou do movimento. Em *Vida Precária*, Judith Butler explica que somos constituídos politicamente pela vulnerabilidade dos nossos corpos (Butler, 2019), que são socialmente constituídos na exposição e troca com

os outros. Dessa forma, todos seriam precários, mas alguns teriam suas vidas negadas em um contínuo.

Vítimas de uma distribuição desigual da precariedade realizada pelo Estado, pessoas que vivem em periferias, negros, LGBTQIA+ e outras comunidades vivem em um estado de ameaça constante à vida.

Essa gestão da morte e da violência transforma os espaços da cidade, definindo quais grupos são dignos de acesso a direitos básicos. No entanto, a recusa por se tornar dispensável pode levar a processos de reivindicação das existências – especialmente no âmbito artístico. A dança e o Hip-Hop fazem parte das diversas táticas coletivas que acontecem para que esses corpos atuem nas brechas das normas.

Essas formas de manifestação artística constituem formas de criação de alianças entre esses corpos “outros”, pois podem construir uma coletividade a partir da vulnerabilidade. É justamente a partir do reconhecimento de si enquanto vida precária que a emergência para a ação acontece e aciona o movimento corporal.

Os corpos que dançam no ambiente urbano estão em contínuo processo de criação e recriação de espaços de vida e atuação política, reivindicando locais outros para atuarem na sua precariedade. Eles reivindicam o Comum (Gielen, 2019), uma possibilidade outra de vida que nega o neoliberalismo e as normas da cidade.

Esse Comum estudado pelo autor pode ser instaurado em contextos diversos sem objetivos finais ou metas a serem cumpridas. Com o foco no processo e na própria existência, ele seria uma construção coletiva que irromperia em um movimento de mudança. Por isso, normalmente, aconteceria a partir das brechas, frestas e ruínas: locais em que nada parece ser acionado, mas cuja necessidade de se pensar uma vida outra leva a formas (também outras) de criação.

A cultura Hip-Hop está intimamente ligada a essa lógica desordenada do Comum, acionando locais de vida em ambientes antes tomados pela lógica neoliberal. Seja na calçada, em praças ou em espaços culturais, ela reconhece a vulnerabilidade enquanto potência criativa na relação.

Este artigo, portanto, parte da pesquisa-criação e observação participante realizadas em práticas de Hip-Hop freestyle na cidade de São Paulo. As reflexões desenvolvidas neste artigo relacionam-se diretamente com vivências em treinos abertos, batalhas e encontros coletivos como a

CYPHA, roda semanal de Hip-Hop freestyle voltada para mulheres no Centro Cultural São Paulo (CCSP), criada em 2025.

Dessa forma, evidencia-se que as discussões sobre presença, gênero, improvisação e território atuam como leituras situadas a partir da cena paulistana e de práticas específicas de improvisação. A pesquisa articula observação participante, prática artística e organização de rodas de improvisação, compreendendo a criação como procedimento de investigação.

2 A EMERGÊNCIA DO HIP-HOP

O Hip-Hop emerge como uma prática de Comum antes mesmo de ser nomeado como tal. Como demonstra Jeff Chang (2021), o Hip-Hop emerge em meio às ruínas dos processos de abandono urbano, violência estatal e reorganização comunitária no Bronx. Como formas de sobrevivência, articularam-se festas, música, dança, grafite e formas coletivas de celebração e luta. Essa emergência não pode ser compreendida apenas como criação estética, mas como resposta cultural às condições materiais de precarização vividas por jovens negros e latinos.

Parte dessa virada de chave processual se dá pela atuação das gangues no bairro, que disputavam território por meio da violência como parte da tentativa de atuar em um contexto de abandono estatal. No entanto, parte desses coletivos também se uniu em acordos de paz, criando condições para a emergência de novas formas de convivência e da intensa efervescência cultural que marcaria o nascimento do Hip-Hop.²

As energias da juventude haviam mudado. As gangues começavam a se dissolver, os territórios estavam se desintegrando. As novas gerações tornavam-se obcecadas por brilho, estilo e sabor. Se antes as gangues faziam as pessoas terem medo de estar nas ruas, uma nova geração encontraria sua forma de expressão nas festas de quarteirão, sob o sol da tarde ou o luar da noite. Dê-lhes um apocalipse, e eles dançarão.” (Chang, 2021, p. 14, tradução minha. Grifo do autor)

Não é por acaso que a emergência do Hip-Hop acontece justamente quando as formas tradicionais de organização territorial entram em co-

² Entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, diversas gangues do Bronx, como os Ghetto Brothers, passaram a articular tratados de paz após anos de conflitos territoriais. Jeff Chang (2021) identifica especialmente o acordo firmado após o assassinato de Cornell “Black Benjie” Benjamin, em 1971, como um marco para a diminuição dos confrontos entre gangues e para a reorganização dos encontros juvenis em torno de festas de rua. A redução da violência não eliminou as desigualdades estruturais do bairro, mas abriu espaço para novas formas de sociabilidade que favoreceram a emergência da cultura Hip-Hop.

lapso. O que surge nas festas de quarteirão não é apenas uma manifestação artística, mas uma reorganização coletiva da vida urbana.

O contexto de emergência do Hip-Hop está diretamente relacionado aos processos de abandono urbano do Bronx. Esse cenário foi produzido por políticas de renovação urbana (a exemplo da construção da Cross Bronx Expressway, que atravessou o bairro e deslocou milhares de famílias), pelo desinvestimento estatal, pela desindustrialização, pela violência policial e pelos incêndios criminosos que devastaram bairros inteiros durante as décadas de 1970 e 1980 (Chang, 2021).

Como explica o autor, esses modos de viver juntos não se organizam como um projeto político previamente formulado, mas emergem como respostas táticas às condições de precariedade vividas pela juventude negra e latina do Bronx. São esses corpos vulneráveis que desenvolvem formas de improvisação coletiva para desviar das normas e das condições estabelecidas a priori. Nessa leitura, o Comum não nasce de um objetivo previamente definido, mas se instaura no próprio imprevisto.

Diante de sucessivas violências estruturais, os corpos compartilhavam as tentativas de sobrevivência, que não eram uma experiência individual. A truculência policial e a desigualdade que enfrentavam em Nova Iorque não se encerraria ali – na realidade, pioraria, sendo vista também nos dias atuais e em outros países cuja afrodescendência dita movimentos culturais e políticos.

É na recusa da atuação nas normas que o Hip-Hop emerge e continua a acionar as coletividades. No entanto, isso acontece em um processo contínuo e inacabado que considera as singularidades de cada corpo que continua a se reinventar e reivindicar o seu espaço de atuação.

No Brasil, esse processo ganha contornos próprios, com os bailes black, o rap nacional e a indiscutível repressão estatal. Pimentel (2025) permite compreender o Hip-Hop brasileiro como uma cultura atravessada por organização coletiva, periferia, disputa urbana e produção de consciência política.

Conforme discutido pelo autor, os bailes black já sofriam retaliações na época da ditadura militar, quando organizadores das festas foram detidos por suposto envolvimento com os revolucionários. No entanto, com a emergência do Hip-Hop e a consequente marginalização dos breakers (dançarinos de breaking), a união foi importante:

(...) ficou para o Hip-Hop brasileiro a herança da experiência da organização em grupo para a realização do bem comum. Posse, gangue, associação cultural, ONG (organização não-governamental), ou qualquer outro nome, o importante é saber trabalhar coletivamente... (Pimentel, 2025, p.100)

Assim, conforme argumenta o autor, a circulação do Hip-Hop para cidades como São Paulo não representa uma simples repetição da experiência estadunidense, mas uma reconfiguração situada em outras condições raciais, territoriais e sociais. Essa reconfiguração não acontece apenas nos territórios da cidade, mas também nos próprios corpos que improvisam outras formas de existir.

Nesse sentido, o conceito de corpo-gerúndio, proposto por Gabanini (2024), torna-se particularmente importante. Ao analisar os métodos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e suas próprias experiências artísticas, Gabanini (2024) propõe o conceito de corpo-gerúndio – um corpo em contínuo devir, constituído em territórios de disputa e de contaminação mútua. Embora formulado em outro contexto artístico, o conceito aproxima-se da experiência do Hip-Hop pela condição contínua de falta: “o corpo-gerúndio carrega uma poética da perda em demonstração contínua de ausência, pois o tempo urge, e esse é o grande acontecimento” (Gabanini, 2024, p. 110).

Os conceitos de perda, ausência, falta ou ruína são centrais para a compreensão de como a dança pode agregar singularidades políticas e corporais no espaço urbano. Esse movimento em roda do Hip-Hop funciona como uma tática: são corpos que compartilham uma condição de incompletude em processo de deslocamento, abrindo brechas e criando espaços para outras formas de ação.

Sob a lógica normativa, esses corpos são designados incompletos, ausentes e falhos. No entanto, é justamente nesses desvios que emergem as táticas de criação. Aquilo que escapa à norma – e que, por isso, é frequentemente percebido como desordem ou excesso – pode ser compreendido, a partir de Negri (2007), como uma dimensão monstruosa do político. Longe de indicar uma falha, o monstruoso designa a potência de uma multidão que não se deixa reduzir à unidade, operando a partir das singularidades e das relações que estabelece.

Os dançarinos em roda configuram, nesse sentido, multidões (Negri, 2003), cuja potência desestabiliza a normatividade e dá abertura para o novo. Em nenhuma hipótese, ela representaria a homogeneidade: pelo contrário. Conforme defende Negri, a multidão de corpos “expressa potência não apenas como conjunto, mas também como singularidade” que emerge das metamorfoses (Negri, 2003, 173).

A cada momento, há a transformação e movimento de corpos que desestabiliza qualquer tentativa de definição. Essa multidão seria, portanto, esse conjunto disforme que trabalha na relação, produzindo subjetividades, desobedecendo qualquer tentativa de ordenamento e acionando Comuns.

Por essa razão, o Hip-Hop não opera apenas como tática de ação, mas como uma tática de sobrevivência em continuidade. Trata-se de improvisar e experimentar formas de pensar e se deslocar nos espaços sem ser completamente capturado — emergindo nos ambientes urbanos de modo a produzir deslocamentos e perturbações nos fluxos estabelecidos.

3 SINGULARIDADES EM DISPUTA: GÊNERO E PRESENÇA NO HIP-HOP

Basta ligar um som em alto volume para que os dançarinos, rapidamente, formem uma roda. Não é necessário organizar o espaço ou onde cada corpo deve se movimentar: a roda faz parte da prática artística assim como a música tem um papel importante e os MCs se ligam à cultura.

No entanto, a prática em roda tem as suas dificuldades: a disputa pelo acesso ao centro da roda; a exclusão de dançarinos em iniciação no Hip-Hop e, o mais importante, o machismo enraizado em processos urbanos e artísticos. Nas rodas observadas durante a pesquisa de campo em São Paulo, essa desigualdade aparece de modo concreto: uma roda com duração de três horas, muitas vezes, conta com poucas mulheres, cujo tempo no centro é ínfimo.

A reivindicação do espaço da mulher no Hip-Hop implica disputas constantes, o que não torna o processo fácil. Por isso, torna-se importante a criação da CYPHA, roda semanal de Hip-Hop freestyle voltada para mulheres que querem treinar improviso, conversar sobre a cena e trocar experiências. Posicionar-se enquanto mulher na cultura implica afirmar-

-se coletivamente com outras dançarinas e reconhecer que essa multidão não é homogênea.

Nos encontros da CYPHA não existe liderança fixa nem uma estrutura previamente definida. Exercícios de improvisação podem ser propostos por qualquer participante, fazendo com que o conhecimento circule horizontalmente e seja continuamente reorganizado segundo as necessidades do grupo.

Dessa forma, a improvisação não atua apenas como linguagem artística, mas como um procedimento pedagógico, no qual aprender implica responder ao outro, negociar diferenças e compor coletivamente a roda. Essa forma de organização permite observar, na prática, como formas horizontais de criação e aprendizagem emergem da própria improvisação, constituindo modos situados de produção do Comum.

Mais do que descrever uma experiência específica, interessa reconhecer que esse conhecimento é produzido a partir de um lugar, de corpos e de relações determinadas. É nesse sentido que se torna necessário tensionar leituras relativistas e universalizantes que tendem a homogeneizar a cultura Hip-Hop e sua atuação na cidade, pois as diferentes visões de mundo precisam ser situadas.

Conforme propõe Donna Haraway, não se trata de definir uma posição fixa para o ponto de onde atuamos, mas tomar como início a políticas de "alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido" (Haraway, 1995, p.30)

Dessa forma, evidencia-se que a multidão não é neutra e que atua politicamente atravessada por gênero – o que complexifica as singularidades e as situa em diferentes locais de atuação. A reflexão sobre gênero e raça no Hip-Hop começou ainda na década de 80, com autoras como Joan Morgan, uma das primeiras autoras a pensar um Feminismo Hip-Hop. Nesse contexto, a crítica feminista do Hip-Hop permite compreender que gênero e raça não são temas externos à cultura, mas dimensões constitutivas de suas disputas internas.

Ao refletir sobre as relações de gênero na comunidade negra do Hip-Hop, a autora defende que a cultura tem potência de articular as diferentes posições enquanto trabalha de maneira estratégica. Segundo ela, é necessário reconhecer que: "sua narrativa esclarecedora e informativa, bem como sua incrível capacidade de articular nossa dor coletiva, é uma

ferramenta inestimável ao examinarmos as relações de gênero” (Morgan, 1999, p.80).

No contexto das s, essa articulação se manifesta também no corpo: é na improvisação que essas experiências são compartilhadas, negociadas e transformadas, fazendo emergir uma multidão atravessada por gênero, na qual as singularidades não se diluem, mas se afirmam em relação.

4 CONCLUSÃO

A partir das práticas do Hip-Hop analisadas neste artigo, especialmente nas dinâmicas de *cypher*, torna-se possível compreender a dança como uma forma de atuação política situada, que se constrói no processo e na relação entre corpos e cidade. O improviso pode ser entendido, portanto, como uma tática de criação coletiva que emerge em contextos de vulnerabilidade e instaura modos de presença nas frestas das estruturas normativas.

Dessa forma, a expressão artística no espaço urbano não funciona como uma ocupação, mas como uma produção com os espaços. Essa co-criação em contínuo não busca estabilidade ou objetivos previamente estabelecidos, mas afirma o inacabamento e a abertura ao outro.

Ao dialogar com autores como Butler, Gielen e Negri, evidencia-se que a construção do comum não se dá como projeto prévio, mas como acontecimento que emerge nas brechas da cidade. A dança, assim, opera como um campo de experimentação política, no qual diferentes corpos reivindicam sua presença e produzem outras possibilidades de vida coletiva.

Essa forma de organização coletiva se torna ainda mais potente quando compreendida de maneira situada, como no contexto das práticas de improviso de corpos femininos. A CYPHA, projeto abordado ao longo do artigo, atua como uma ferramenta de co-imaginação de espaços possíveis para a atuação feminina no Hip-Hop.

Dessa forma, o improviso deixa de ser apenas uma forma de expressão coletiva, tornando-se também uma reivindicação por direitos e por espaços políticos de atuação e reivindicação. Ao compreendermos a roda de dança como uma roda política, cada corpo presente fórmula diferentes

possibilidades de existência — abrindo caminhos para formas outras de imaginar e existir no mundo.

Nesse sentido, improvisar deixa de designar apenas uma técnica da dança para tornar-se uma forma de produzir o comum, reorganizando continuamente corpos, relações e modos de existência na cidade.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

MAGALHÃES, C. M. C. HIP-HOP, improvisação e cidade: singularidades corporais e produção do comum. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CHANG, Jeff. **Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation**. London: Ebury Press, 2021.

GIELEN, Pascal. **O comum: um modelo cultural para o futuro**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

GABANINI, Luda. **Corpo-gerúndio: escritos de uma atriz-MC em uma poética do prejuízo**. São Paulo: n-1 edições, 2024.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORGAN, Joan. **When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down**. New York: Simon & Schuster, 1999.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NEGRI, Antonio. El monstruo político. Vida desnuda y potencia. In: RODRÍGUEZ, Fermín; GIORGI, Gabriel (org.). **Ensayos sobre biopolítica: excessos de vida**. Buenos Aires: Paidós, 2007.

PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do Hip-Hop: 1995 remasterizado 2025**. São Paulo: Autonomia Literária; GLAC Edições, 2025.

ROSE, Tricia. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Middletown: Wesleyan University Press, 2021.

CORPO TRANSEUNTE E TECNOLOGIA SOCIAL: A BALLROOM COMO AÇÃO COMUNITÁRIA E RESISTÊNCIA DECOLONIAL NO BRASIL

Joshua Edward Binfor¹

RESUMO

Este ensaio teórico investiga como a cultura *Ballroom* no Brasil constitui uma tecnologia social de gestão comunitária e uma práxis de resistência decolonial, analisando as *Houses* como dispositivos de formação política e cuidado, a pista como território pedagógico e as redes colaborativas como infraestrutura de uma cidadania dissidente que antecipa o Estado.

Palavras-chave: *Ballroom*. Corpo transeunte. Tecnologia social. Decolonialidade. Cidadania dissidente.

*

1 INTRODUÇÃO: A PISTA COMO QUESTÃO

“A *ballroom* salvou minha vida.” A frase, repetida por dezenas de vozes em *Balls*, documentários e entrevistas², não é um mero jargão afetivo. É um enunciado performativo que condensa a potência de uma cultura que, desde suas origens no Harlem dos anos 1960, opera como tecnologia de sobrevivência para corpos negros, latinos e LGBTQIAPN+ secularmente abandonados pelo Estado. No Brasil, onde uma pessoa trans ou travesti é assassinada a cada 48 horas e 78% das vítimas são mulheres negras (ANTRA, 2024), a fala de Mother Lis Benvenutty — “Na Cultura *Ballroom* encontrei o acolhimento necessário para curar minhas feridas” (Sabino Silva, 2025, p. 7) — aponta para um fenômeno cuja urgência ainda escapa às principais lentes das ciências sociais e das políticas públicas.

¹ Mestrando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista FAPESB, sob orientação do Prof. Dr. Lívio Sansone e co-orientação da Profa. Dra. Caterina Alessandra Rea (UNILAB). Graduação em Hispanic Studies and Portuguese pela Queen Mary University of London. Performer da cena *Ballroom* com o nome Anansi, é membro da House of Angels e integra sua dissertação, “*Ballroom* como Arquivo Vivo: Performances Queer e Memória Africana na Diáspora Brasileira”, à pesquisa etnográfica realizada na cena de Salvador. ORCID: 0000-0003-3837-6049.

² Ver depoimento de Pepper LaBeija em *Paris is Burning* (1990), fala de Mother Lis Benvenutty em Sabino Silva (2025), e relatos no reality show *Legendary* (2020).

Este ensaio parte do seguinte problema: se a *Ballroom* é reconhecida crescentemente por sua potência estética, sua dimensão como tecnologia social de gestão comunitária permanece subteorizada. A pergunta central é: como a cultura *Ballroom*, por meio de suas *Houses* e da performance do corpo, constitui uma tecnologia social de gestão comunitária e uma práxis de resistência decolonial no Brasil contemporâneo?

A tese é que a *Ballroom*, ao articular performance, afeto e organização coletiva, constitui uma práxis decolonial que reconfigura os próprios termos da ação comunitária no Sul Global — antecipando, tensionando e podendo inspirar políticas públicas de cultura, educação e assistência social. O ensaio está estruturado em cinco movimentos: o conceito de corpo transeunte; as *Houses* como tecnologia social; a pista como território pedagógico; as redes colaborativas como infraestrutura de cidadania dissidente; e a *Ballroom* como práxis decolonial e de direitos humanos. Inscreve-se no cruzamento entre estudos da performance, teoria *queer* situada (Santos & Torres, 2023), epistemologias negras e decoloniais (Lugones, 2020; Martins, 2021) e gestão social (Tenório, 2016) — escrito desde uma posicionalidade diaspórica: britânico-ganense integrado à cena *ballroom* de Salvador, este autor escreve de dentro, como participante e pesquisador.

2 CORPO TRANSEUNTE: PARA UMA ONTOLOGIA DA PERFORMANCE BALL-ROOM

O conceito de corpo transeunte emerge da própria cena brasileira. Cunhado por Pinto Junior (2019), nomeia uma qualidade específica da corporeidade *ballroom* que escapa às categorias da teoria *queer* hegemônica: a de um corpo que “oscila performaticamente” entre gêneros, territórios e temporalidades (Pinto Junior, 2019, p. 7). Essa oscilação não é falha ou indecisão identitária — é uma tecnologia de sobrevivência (Pinto Junior, 2019, p. 26). O corpo transeunte habita o entre, e faz dessa habitação uma potência.

Três dimensões estruturam essa oscilação. A primeira é de gênero: categorias como *Butch Queen Vogue Femme*, *Twister Performance* e *Realness with a Twist* desnaturalizam a rigidez binária. O *Twister* não é um homem performando feminilidade nem uma mulher performando masculinidade — é um corpo que transita, recusando a captura classificatória. A segunda

é territorial: o corpo transeunte transita entre a pista, a rua e a periferia, conectando a experiência das *Kiki Houses* à tradição do quilombismo — “a corporeidade ancestral da cultura negra; a performatividade como resistência e o elo ancestral” (Pinto Junior, 2019, p. 40). A terceira é temporal: o corpo transeunte habita o tempo espiralar (Martins, 2021), evocando ancestrais e projetando futuros. Um *dip* não é apenas movimento coreográfico — é invocação, queda e renascimento simultaneamente.

Essas três oscilações revelam a *Ballroom* como práxis decolonial operando no nível mais elementar: o do corpo como campo de disputa ontológica. Se a colonialidade impôs uma classificação dos corpos por raça, gênero e sexualidade para hierarquizá-los (Mignolo, 2017), a *Ballroom* responde produzindo um corpo que recusa a lógica da classificação unívoca. O corpo transeunte torna-se assim a unidade elementar de uma tecnologia social mais ampla: a *House* como dispositivo de gestão comunitária.

3 TECNOLOGIA SOCIAL: A HOUSE COMO DISPOSITIVO DE GESTÃO COMUNITÁRIA

Reduzir as *Houses* à função afetiva de “famílias escolhidas” é obscurecer sua operação como tecnologia social — um dispositivo complexo de gestão de vida, trabalho, saúde e território (Dagnino, 2014). O que emerge dos materiais etnográficos é que as *Houses* operam em quatro dimensões que extrapolam o acolhimento afetivo.

A primeira é formativa. As *Houses* transmitem, por meio de uma pedagogia da oralidade e da convivência, saberes fundamentais para a sobrevivência urbana. Os encontros semanais “envolvem a cena toda sem divisão por casas” (Reis & Gonçalves, 2024, p. 12), criando espaços de troca que extrapolam a técnica da dança. A transmissão de conhecimento sobre saúde, moradia e empregabilidade é tão central quanto o treino de *Vogue Femme* (Sabino Silva, 2025, p. 7-8) — uma educação popular que dialoga com a tradição das oralituras (Martins, 2003).

A segunda é econômica. As *Houses* operam circuitos de economia solidária: produção de figurinos, organização de eventos independentes e gestão coletiva de recursos configuram um ecossistema cultural gerido pela própria comunidade (Bailey, 2013). Não se trata de empreendedorismo individual, mas de gestão social do fazer artístico.

A terceira é de cuidado. Intrinsecamente ligadas à epidemia de HIV/AIDS, as *Houses* foram espaços de luto, cuidado paliativo, prevenção e combate à sorofobia. Organizam protocolos de segurança afetiva e rituais de luto — uma necropolítica invertida (Mbembe, 2018): uma política da vida contra a produção social da morte.

A quarta é territorial. A *House* é um quilombo contemporâneo (Moura, 1992): território móvel, performático e afetivo que se instala nas frestas da cidade. Ao promover *Balls* na periferia e formar júris inteiramente negros, as *Houses* praticam uma gestão social do espaço que antecipa políticas públicas.

Se as *Houses* já operam como escolas de cidadania, redes de economia solidária e agentes de desenvolvimento territorial, o papel do Estado não deveria ser o de substituir essa tecnologia social, mas reconhecê-la e potencializá-la — sem burocratizar, sem cooptar.

4 A PISTA COMO TERRITÓRIO PEDAGÓGICO

A pedagogia *ballroom* opera como uma pedagogia da presença (Pineau, 2013), na qual o saber se grafa no gesto, se valida na batalha e se perpetua na roda. A pista é uma escola sem paredes — mas com regras, códigos, rituais e critérios de excelência rigorosos.

Três tecnologias pedagógicas estruturam esse território. A primeira são as oficinas com *legends* e *icons* — momentos de transmissão de linhagem que vão além da técnica. Alinham-se ao que Mahmood (2011) identifica como pedagogias de incorporação: práticas em que o aprendizado se dá pela repetição performática de gestos que transformam o sujeito.

A segunda é a batalha. Na disputa, o *voguer* aprende a ler a música, o corpo do outro e a modular sua própria energia — um saber tático que só se adquire na experiência encarnada. Como afirmou Legendary Twiggy Pucci Garçon, “quando me coloco em uma situação de batalha, reflito como o Marco pode ser melhor que o de dois segundos atrás” (apud Pinto Junior, 2019, p. 19).

A terceira são as categorias como dispositivos de subversão pedagógica. *Realness with a Twist* ensina que o gênero é performado, não essencial; que a passabilidade é estratégia de sobrevivência; que a oscila-

ção pode ser arma contra a fixidez binária — ressoando com a crítica de Oyěwùmí (2021) à invenção colonial das mulheres e com a colonialidade do gênero (Lugones, 2020).

A pista é também um contra-arquivo (Halberstam, 2011) dos saberes *queer* africanos. Enquanto os arquivos coloniais registraram as sexualidades dissidentes como “devassidão” (Trevisan, 2018), a pista preserva, pela repetição gestual, uma memória que o arquivo escrito apagou. Ao evocar gestos que remetem às mascaradas Egúngún e aos orixás de gênero fluido como Oxumarê (Beniste, 2018), a *Ballroom* arquiva com o corpo o que a colonização tentou suprimir.

5 REDES COLABORATIVAS E CIDADANIA DISSIDENTE

A *Ballroom* é tecida por uma trama densa de trocas materiais e afetivas que constitui uma cidadania dissidente — uma prática de pertencimento que não se ancora prioritariamente nas instituições estatais, mas nas relações horizontais de solidariedade, cuidado e produção cultural.

Três dimensões estruturam essas redes. A primeira é comunicacional: o *pajubá* (Barroso, 2017) é um léxico transafricano que funde gírias da *Ballroom* estadunidense com termos do iorubá herdados dos terreiros de Candomblé. É uma infraestrutura de rede que permite reconhecimento mútuo, cifra informações de segurança e teoriza a experiência *queer* negra — uma língua que é já uma política.

A segunda é produtiva: a *Ballroom* opera um circuito independente de produção cultural movido por afeto, reputação e cuidado. A produção de figurinos, a organização coletiva de eventos e a gestão de recursos configuram uma economia solidária (Weston, 1991) que oferece um modelo alternativo de gestão cultural — não o empreendedorismo individual, mas a produção coletiva do fazer artístico.

A terceira é afetiva: as redes de cuidado — acolhimento de jovens expulsos de casa, acompanhamento a consultas médicas, gestão coletiva do luto — são a infraestrutura que permite a sobrevivência de corpos precarizados. Essa política do cuidado (Tronto, 1993; Butler, 2015) desafia concepções hegemônicas de cidadania baseadas na autonomia individual, propondo em seu lugar uma ética da interdependência.

A *Ballroom* antecipa o Estado — oferecendo respostas a problemas que o poder público ainda não aprendeu a enfrentar. Uma política pública efetiva deve dialogar horizontalmente com as *Houses*, reconhecer sua expertise e apoiá-las institucionalmente sem cooptar o que a comunidade já construiu.

6 RESISTÊNCIA DECOLONIAL E DIREITOS HUMANOS

O Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo (ANTRA, 2024). Esses números expressam uma necropolítica (Mbembe, 2018) — um regime que define quem pode viver e quem deve morrer. Corpos trans e travestis negros estão na encruzilhada de todos os vetores de abjeção³. A *Ballroom* é uma tecnologia de resistência a essa necropolítica: cada *dip* — que simula uma queda mas é gesto de controle absoluto — responde à violência com presença, técnica e afirmação da vida.

Essa necropolítica é herdeira do sistema moderno/colonial de gênero (Lugones, 2020), que impôs um binarismo hierárquico e patologizou qualquer dissidência. Ao performar gêneros fluidos, a *Ballroom* recupera saberes ancestrais que a colonização tentou apagar — sociedades iorubá pré-coloniais reconheciam orixás de gênero fluido como Oxumarê e Logunedé (Beniste, 2018), e as *Femme Queens* na pista reinscrevem no corpo uma memória interdita.

A *Ballroom* produz direitos na prática: o direito à existência, à ocupação do espaço público, à expressão de gênero, ao cuidado comunitário, ao luto digno. Como argumenta a crítica decolonial (Mignolo, 2017), os direitos humanos precisam ser situados — pensados desde as experiências concretas dos excluídos. A *Ballroom* demonstra que os direitos se performam cotidianamente na luta contra a morte.

As implicações para as políticas públicas são diretas: as *Houses* devem ser reconhecidas como interlocutoras legítimas; políticas de incentivo à cultura devem apoiar os circuitos independentes da *Ballroom*; políticas de saúde podem aprender com as estratégias de cuidado das *Houses*; práticas educacionais podem se inspirar na pedagogia da pista; e políticas culturais precisam ser territorializadas a partir da periferia.

3 Utilizamos “abjeto” no sentido de Butler (2019): seres cuja existência não é plenamente reconhecida no campo simbólico da norma cisheteronormativa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PISTA COMO HORIZONTE DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Este ensaio partiu da pergunta: como a *Ballroom* constitui uma tecnologia social de gestão comunitária e uma práxis de resistência decolonial? A resposta se desenvolveu em espiral: o corpo transeunte oscila entre gêneros, territórios e temporalidades como tecnologia de sobrevivência; as *Houses* operam como tecnologia social em quatro dimensões; a pista é território pedagógico e contra-arquivo; as redes colaborativas são infraestrutura de uma cidadania dissidente; e a resistência decolonial responde à necropolítica recuperando saberes ancestrais.

A *Ballroom* não é apenas uma cena artística. É uma práxis decolonial que reconfigura a ação comunitária no Sul Global — antecipando, tensionando e podendo inspirar políticas públicas. Suas lições são concretas: reconhecer as *Houses* como sujeitos políticos; apoiar circuitos independentes sem cooptar; aprender com as estratégias de cuidado; inspirar práticas educacionais na pedagogia da pista; territorializar políticas a partir da periferia.

Reconhecemos limites: a concentração em centros urbanos com cenas consolidadas, o tratamento apenas tangencial da dimensão espiritual e a não análise aprofundada das tensões internas à cena — aberturas para pesquisas futuras.

Retomemos a imagem final: o corpo na pista, prestes a executar um *dip*. Cair sem se destruir, tocar o chão com força e voltar. Enquanto houver pista, haverá comunidade. Enquanto houver comunidade, haverá cuidado. Enquanto houver cuidado, haverá resistência. A pista é um horizonte para onde a política, a educação, a cultura e os direitos humanos podem se mover — se estiverem dispostos a aprender com quem, há décadas, resiste dançando.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

BINFOR, Joshua Edward. Corpo transeunte e tecnologia social: a *ballroom* como ação comunitária e resistência decolonial no Brasil. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026.

Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2023**. Brasília: ANTRA, 2024.

BAILEY, Marlon M. **Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

BARROSO, Sérgio. **Pajubá**: dicionário de língua afiada. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

BENISTE, José. **Òrun Àiyé**: o encontro de dois mundos – o sistema de relacionamento nagô-iorubano entre o céu e a terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

BUTLER, Judith. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DAGNINO, Renato (org.). **Tecnologia Social**: ferramenta para construir outra sociedade. 2. ed. Campinas: Komedi, 2014.

HALBERSTAM, Jack (Judith). **The Queer Art of Failure**. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52–83.

MAHMOOD, Saba. **Politics of Piety**: The Islamic Revival and the Feminist Subject. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralitura: Corpo lugar da memória. **Língua e Literatura:** Limites e Fronteiras, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, jun. 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, 2017.

MOURA, Clóvis. **História do Negro no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Salvador: EDUFBA, 2021.

PINEAU, Elyse Lamm. Pedagogia crítico-performativa: encarnando a política da educação libertadora. In: PEREIRA, Marcelo de A. (org.). **Performance e Educação:** desterritorializando territórios. **Santa Maria:** Editora UFSM, 2013. p. 37–58.

PINTO JUNIOR, Marco Aurélio Chagas. **Corpo Transeunte:** *oscilação performática mapeando a cena Ballroom brasileira.* 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

REIS, Maria Luísa Martins dos; GONÇALVES, Michelle Bocchi. Cultura *Ballroom*: entrelaçamentos com a Educação Performativa. **Revista ENTRELETRAS**, Araguaína, v. 15, n. 2, p. 109–125, mai./ago. 2024.

SABINO SILVA, Lis Maria. Cultura *Ballroom* e *Vogue Femme*: Corporalidade Travesti em Performance. In: **Anais do GT 055 – Ballroom, Ativismo e Performance.** Encontro Anual da ANPOCS, UFBA, Salvador, 2025.

TENÓRIO, Fernando Guilherme Merino. **Gestão social: conceitos, trajetórias e desafios**. São Paulo: Editora FGV, 2016.

TRONTO, Joan. ***Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care***. New York: Routledge, 1993.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

WESTON, Kath. ***Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship***. New York: Columbia University Press, 1991.

SEÇÃO IV

Políticas culturais, participação e direito à cultura



4ª Conferência Nacional de Cultura, tema “Democracia e Direito à Cultura”

Foto: José Cruz / Agência Brasil

Brasília, DF, 2024

INFRAESTRUTURAS DE PROXIMIDADE E PRODUÇÃO DO COMUM: OS PONTOS DE CULTURA NO TERRITÓRIO

Lisa Carolina Gomes Coleta¹

RESUMO

Este artigo analisa a articulação entre infraestruturas sociais de proximidade e a produção do comum a partir do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura no Brasil. Parte-se da hipótese de que esses espaços operam como dispositivos que sustentam — ou limitam — a construção de vínculos comunitários, a produção do comum e a autonomia coletiva. A abordagem articula os debates sobre território, compreendido como espaço relacional e político, e o comum, entendido como práxis social de reprodução da vida. Argumenta-se que os Pontos de Cultura podem ser interpretados como infraestruturas que reconfiguram a relação entre Estado e sociedade na política cultural. O artigo contribui ao propor uma leitura que desloca o foco dos resultados para os processos que sustentam a vida coletiva nos territórios.

Palavras-chave: cultura viva; pontos de cultura; infraestrutura social; comum; território.

*

1 INTRODUÇÃO

A intensificação das desigualdades e da fragmentação social tem colocado em xeque a capacidade das políticas públicas de sustentar vínculos e formas coletivas de vida. Nesse contexto, torna-se necessário deslocar o olhar analítico para experiências que, ancoradas nos territórios, produzem formas de cooperação, cuidado e organização coletiva que escapam às lógicas tradicionais de provisão estatal.

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: lisacoleta@ymail.com

Nos últimos anos, o debate sobre o comum tem ganhado centralidade no campo acadêmico como alternativa às formas hegemônicas de organização da vida social. Mais do que uma categoria residual entre o público e o privado, o comum é compreendido como uma práxis social que articula relações de cooperação, reciprocidade e autogoverno, sustentando a reprodução da vida a partir de vínculos e práticas coletivas (GUTIÉRREZ AGUILAR, 2018). Essa perspectiva desloca o foco da análise dos bens para os processos que os produzem, evidenciando a centralidade das relações sociais na constituição do comum.

É nesse deslocamento que a noção de infraestrutura social de proximidade ganha relevância analítica. Ao enfatizar não apenas a provisão de serviços, mas a capacidade de produzir relações, encontros e formas de vida coletiva, essa abordagem permite compreender as políticas públicas para além de seus dispositivos institucionais, incorporando sua dimensão relacional e territorial.

Neste artigo, argumenta-se que os Pontos de Cultura, no âmbito do Programa Cultura Viva, podem ser compreendidos como infraestruturas sociais de proximidade que operam na interseção entre Estado e sociedade, sustentando — ou limitando — a produção do comum e a construção de vínculos comunitários nos territórios. Interessa analisar de que maneira essas experiências reconfiguram a relação entre política pública e vida coletiva, deslocando o foco dos resultados para os processos que sustentam a cooperação e a autonomia.

Ao propor essa leitura, o artigo contribui para o campo das políticas culturais ao articular os debates sobre infraestrutura, território e comum, oferecendo uma chave analítica para compreender como políticas públicas podem operar não apenas como mecanismos de provisão, mas como suportes para a produção da vida coletiva.

2 A INFRAESTRUTURA DE PROXIMIDADE E O COMUM: UMA APROXIMAÇÃO

A noção de infraestrutura social de proximidade aparece de forma marcante na discussão sobre o novo municipalismo no contexto europeu. Blanco e Gomà (2016) afirmam que políticas territoriais só se tornam democráticas quando reconhecem a legitimidade das práticas sociais e incorporam os sujeitos locais como co-construtores da ação pública, ar-

ticulando uma agenda de justiça urbana com uma democracia aberta. Coproduzir políticas, nesse sentido, significa transitar de um modelo em que o cidadão é um receptor passivo de serviços para um em que ele se torna sujeito ativo e coautor das decisões públicas (BLANCO; GOMÀ, 2016).

Quanto ao conceito de infraestrutura social, identificam-se três grandes abordagens na literatura (BLANCO; REBOLLO; GOMÀ, 2026):

1. Infraestrutura Física: Estruturas necessárias para o funcionamento da cidade, como redes de transporte, energia e saneamento.
2. Infraestrutura Social (como lugar): Locais físicos que facilitam e sustentam relações sociais recorrentes, como bibliotecas, centros comunitários e equipamentos culturais.
3. Infraestrutura Viva: As próprias relações sociais de solidariedade, vínculos e trocas informais que sustentam a vida urbana, especialmente onde o Estado ou as infraestruturas materiais falham.

A partir dessa compreensão, torna-se relevante tensionar a própria noção de infraestrutura social a partir de duas abordagens analíticas complementares: a política da provisão e a política da relação. A primeira enfatiza a dimensão material e institucional da oferta pública; a segunda foca na capacidade dessas infraestruturas de gerar vínculos e práticas coletivas (BLANCO; REBOLLO; GOMÀ, 2026).

2.1 Território

A noção de território, no campo das ciências sociais e da geografia crítica, desloca-se de uma compreensão meramente físico-administrativa para uma abordagem relacional, histórica e politicamente situada. O território não pode ser reduzido a um suporte espacial neutro, mas deve ser entendido como produto e condição de relações sociais que envolvem poder, identidade, uso e conflito (HAESBAERT, 2023). Conforme sistematiza Haesbaert (2023), o território deve ser compreendido para além de sua materialidade, como parte de um conjunto de relações sociais que o redefinem continuamente por meio de processos de territorialização e desterritorialização.

Essa abordagem encontra um aprofundamento na obra de Milton Santos, especialmente na formulação do conceito de “território usado”. Para o autor, é o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz

dele objeto da análise social (SANTOS, 2005). O território passa a ser compreendido como a articulação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, configurando o espaço efetivamente vivido. Santos (2005) afirma que o território deve ser entendido como o “chão mais a identidade”, isto é, como base material e simbólica da vida social.

Essa leitura permite compreender o território como uma arena de disputa entre diferentes racionalidades. De um lado, ele pode ser apropriado como recurso, vinculado aos interesses hegemônicos; de outro, constituir-se como abrigo, espaço de vida e reprodução social (SANTOS, 2005). Articulado à noção de comum, o território emerge como base da produção da vida coletiva e como elemento central para a implementação de políticas públicas que, como o Cultura Viva, se propõem a operar a partir das dinâmicas territoriais e não à margem delas (HAESBAERT, 2023).

2.2 Produção do Comum

O debate clássico sobre o Estado e a organização da vida coletiva foi estruturado por uma tradição estadocêntrica que identifica o público com a própria autoridade estatal, operando historicamente uma estatização do comum (COSTA, 2020). Esse enquadramento sustenta que cabe ao Estado condensar interesses particulares e convertê-los em interesses gerais, tornando invisível o comum como princípio político autônomo e bloqueando a percepção de que a sociedade pode produzir e gerir recursos sem a tutela governamental (COSTA, 2020).

Dardot e Laval (2017) criticam essa visão, sustentando que o Estado moderno monopoliza a decisão política ao definir unilateralmente o que é de interesse público, esvaziando práticas sociais de autogoverno. Raquel Gutiérrez Aguilar aprofunda essa crítica, argumentando que o Estado moderno organiza a vida coletiva por meio de instrumentos de coerção e racionalidade burocrática, subordinando a reprodução cotidiana da vida à lógica da acumulação (GUTIÉRREZ AGUILAR, 2018).

O comum emerge como campo de práticas sociais, sustentado por processos que envolvem cuidar, gerir, produzir e decidir coletivamente os meios de sustentar a vida. A produção intelectual latino-americana define o comum como práxis social e horizonte político popular, irreduzível às categorias jurídico-administrativas do Estado (GUTIÉRREZ AGUILAR, 2018).

Lo común se produce, se hace entre muchos, a través de la generación y constante reproducción de una multiplicidad de tramas asociativas y relaciones sociales de colaboración que habilitan continua y constantemente la producción e el disfrute de una gran cantidad de bienes —materiales e inmateriales— de uso común. Aquellos bienes que solemos llamar “comunes” [...] no podrían ser lo que son sin las relaciones sociales que los producen. Mejor dicho, no pueden ser comprendidos plenamente al margen de las personas, de las prácticas organizativas, de los procesos de significación colectiva, de los vínculos afectivos, de las relações de interdependência y reciprocidade que les dan cotidianamente forma, que producen tales bienes en calidad de comunes (GUTIÉRREZ AGUILAR, 2018, p. 63).

Gutiérrez Aguilar (2018) articula esse debate ao que denomina horizontes comunitário-populares: processos políticos que produzem alternativas de organização social ancoradas na decisão coletiva e na defesa dos territórios. O comum, nesse sentido, é prática instituinte que desafia a forma estatal moderna ao produzir um campo político onde a decisão é compartilhada (GUTIÉRREZ AGUILAR, 2018).

2.3 Cultura Viva no entrelaçamento da infraestrutura social e do comum

Em 2003, com a posse de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, é introduzido o discurso do “Do-in antropológico”, que propõe que o Estado deve atuar como mediador, “massageando pontos vitais” da cultura já existente (REBELLO LIMA et al., 2024). Em 2004, essa orientação se materializa com a criação do Programa Cultura Viva, que passa a financiar diretamente grupos culturais já existentes — os Pontos de Cultura — reconhecendo práticas culturais previamente constituídas nos territórios (BRASIL, 2004). Em 2014, essa experiência é institucionalizada por meio da Lei nº 13.018, que institui a Política Nacional de Cultura Viva, atualmente em vigor. Segundo dados do Ministério da Cultura, a política reúne atualmente mais de 16 mil Pontos de Cultura reconhecidos em todo o país.

Essa mudança expressa uma inversão na lógica tradicional de governo. A política deixa de operar sobre a ideia de carência e passa a se estruturar a partir da potência dos territórios, reconhecendo que a produção cultural já existe nas comunidades (IPEA, 2010). Os Pontos de Cultura passam a atuar como núcleos de articulação local, conectando experiências culturais e ampliando o engajamento nos territórios. O território deixa de ser apenas o local de implementação da política e passa a ser compreendido como espaço ativo de produção social (IPEA, 2010).

Os Pontos de Cultura operam em uma dupla dimensão: funcionam como dispositivos de provisão, ao viabilizarem recursos e espaços, e como infraestruturas relacionais, na medida em que produzem encontros, redes e práticas coletivas ancoradas no território (IPEA, 2010). É nessa articulação que se abre a possibilidade de compreendê-los como espaços de produção do comum, nos quais o acesso a recursos se combina com a construção de vínculos e modos coletivos de organização da vida. O Cultura Viva pode ser interpretado como uma política de proximidade que estabelece mecanismos de coprodução entre Estado e sociedade, permitindo que saberes locais e modos próprios de organização entrem na agenda pública de forma estruturante (IPEA, 2011).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou articular as noções de infraestrutura social de proximidade, território e produção do comum para analisar o papel dos Pontos de Cultura na política cultural brasileira. Ao interpretar essas experiências como infraestruturas que operam simultaneamente na provisão de recursos e na produção de relações, evidenciou-se que seu funcionamento não pode ser reduzido à lógica de implementação de políticas públicas.

Argumentou-se que os Pontos de Cultura constituem espaços de interseção entre Estado e sociedade, nos quais se produzem, tensionam e negociam formas de organização da vida coletiva. Nesse sentido, a produção do comum não emerge automaticamente da ação estatal, mas depende de condições relacionais, territoriais e institucionais que sustentam — ou limitam — a construção de vínculos, práticas cooperativas e autonomia comunitária.

Essa abordagem permite deslocar a análise das políticas culturais de uma perspectiva centrada nos resultados para uma leitura orientada pelos processos, evidenciando o papel das infraestruturas sociais na sustentação da vida coletiva. Ao fazer isso, o artigo contribui para o debate ao propor que o “público” não se esgota na esfera estatal, mas se constitui também nas práticas sociais que produzem e mantêm o comum nos territórios.

Por fim, ao indicar que a relação entre Estado e comum é constitutivamente ambígua — podendo tanto sustentar quanto limitar a vida co-

letiva —, o artigo aponta para a necessidade de investigações empíricas capazes de compreender sob quais condições essas infraestruturas efetivamente ampliam a autonomia e a capacidade de ação dos sujeitos nos territórios. Essa agenda de pesquisa encontra-se em desenvolvimento no âmbito da dissertação de mestrado da autora, que busca aprofundar empiricamente as questões aqui formuladas.

COMO CITAR ESSE TEXTO

COLETA, L. C. G. Infraestruturas de proximidade e produção do comum: os pontos de cultura no território. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

BLANCO, I.; GOMÀ, R. **El nuevo municipalismo**: políticas de proximidad y democracia urbana. Madri: Icaria Editorial, 2016.

BLANCO, I.; REBOLLO, O.; GOMÀ, R. **Infraestructuras sociales de proximidad**: un marco para el análisis y la acción. 2026.

BLANCO, Ismael; CABRERO, Enrique; ROFMAN, Adriana; ZICCARDI, A. (Eds.) **Infraestructuras sociales y políticas de fortalecimiento comunitario**. Experiencias en ciudades de México, Argentina y España. México DF: Tirant Lo Blanch.

BRASIL. **Portaria nº 156, de 20 de abril de 2004**. Institui o Programa Cultura Viva. Brasília: Ministério da Cultura, 2004.

BRASIL. **Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014**. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 23 jul. 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm. Acesso em: 30 jun. 2026.

COSTA, L. O comum e a gestão social do pós-pandemia. **Nau Social**, v. 11, n. 21, p. 119-128, 2020.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **Comum**: Ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

GUTIÉRREZ AGUILAR, R. **Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

IPEA. **Cultura Viva**: as práticas de pontos e pontões. Org. Frederico Barbosa e Lia Calabre. Brasília: Ipea, 2010.

IPEA. **Pontos de cultura:** olhares sobre o Programa Cultura Viva. Org. Frederico Barbosa e Lia Calabre. Brasília: Ipea, 2011.

REBELLO LIMA, D. et al. Política cultural de base comunitária: o Cultura Viva e o IberoCultura Viva como exercícios de diplomacia cultural. **Revista Espirales**, Foz do Iguaçu, v. 8, n. 2, p. 350–370, 2024.

SANTOS, M. O retorno do território. **OSAL: Observatório Social de América Latina**, Buenos Aires: Clacso, ano 06, n. 16, p. 250–261, 2005.

PARTICIPAÇÃO PARA QUEM? INFÂNCIA, AÇÃO COMUNITÁRIA E OS LIMITES DA PARTICIPAÇÃO NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

Plínio Rattes¹
Poliana Bicalho²

RESUMO

A centralidade da participação social nas políticas culturais brasileiras consolidou-se, nas últimas décadas, como um dos principais vetores de democratização da cultura, especialmente no âmbito de iniciativas orientadas pela ação comunitária e pela atuação territorial. No entanto, a ampliação de ferramentas e dispositivos participativos não assegura, por si só, a inclusão efetiva de todos os sujeitos nos processos decisórios. Este artigo propõe analisar os limites da participação social no campo das políticas culturais a partir da infância como categoria analítica e política. Apesar do reconhecimento jurídico das crianças como sujeitos de direitos, elas permanecem, em grande medida, ausentes das dinâmicas de participação que estruturam práticas culturais e políticas públicas de base territorial. Para sustentar esse argumento, o artigo articula dois campos empíricos: a análise da gestão compartilhada das Praças CEU de Feira de Santana (BA), que revela a invisibilidade da primeira infância mesmo em equipamentos culturais comunitários, e o mapeamento de festivais de artes cênicas para crianças no Brasil, examinados como dispositivos de efetivação de direitos culturais, com alcance e limites próprios.

Palavras-chave: infância; participação social; ação comunitária; direitos culturais; políticas culturais; equipamentos culturais.

*

¹ Doutor e mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC-UFBA). Graduado em Comunicação – Produção em comunicação e cultura (FACOM-UFBA). Pesquisador do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) e do Coletivo Gestão Cultural (UFBA/UFRB). É Gerente do Programa Cultura do Sesc Bahia, instituição em que atua desde 2011. E-mail: pliniorattes@gmail.com.

² Doutoranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes Cênicas (UFBA), com especialização em Política e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Graduada em Teatro (UFBA) e Jornalismo pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, é professora da rede municipal de Salvador-BA e coidealizadora do Petiz – Festival de Arte para Infância e Juventude. E-mail: polianabicalho@ufba.br.

1 INTRODUÇÃO

A participação social tornou-se, nas últimas décadas, um dos principais fundamentos normativos das políticas públicas brasileiras. No campo da cultura, essa centralidade assume contornos ainda mais significativos, na medida em que a participação passa a ser compreendida não apenas como um instrumento de gestão, mas como expressão da própria cidadania cultural.

A partir dos anos 2000, observa-se a ampliação de dispositivos participativos — conselhos, conferências, fóruns e instâncias colegiadas — que passam a integrar o desenho institucional das políticas culturais, especialmente aquelas orientadas pela valorização da diversidade cultural e pela atuação em territórios historicamente marcados por desigualdades. Nesse movimento, a cultura deixa de ser pensada apenas como oferta de bens e serviços e passa a ser compreendida como campo de disputa simbólica, produção de sentidos e exercício de direitos (BARROS, 2011; RUBIM, 2007).

No entanto, a presença desses dispositivos não garante, por si só, a democratização efetiva dos processos decisórios. Como já apontaram Avritzer (2002) e Santos (2002), a participação não se dá em um vazio social, mas em contextos atravessados por desigualdades estruturais que incidem diretamente sobre quem participa, como participa e com que capacidade de incidência.

É nesse deslocamento — entre o ideal democrático e sua materialização concreta — que se insere a questão que orienta este artigo: quem participa, de fato, das políticas culturais brasileiras? E, mais especificamente, qual o lugar da infância nesses processos, sobretudo no âmbito de práticas culturais e ações comunitárias de base territorial?

Para responder a essas perguntas, o artigo articula dois campos empíricos. O primeiro é a análise da gestão compartilhada das Praças CEU — Centro de Artes e Esportes Unificados — de Feira de Santana (BA), realizada em pesquisa de doutorado concluída em 2022, que acompanhou por cinco anos a experiência de três equipamentos culturais comunitários inaugurados em bairros periféricos da segunda maior cidade da Bahia. O segundo é o mapeamento e análise de festivais de artes cênicas para crianças no Brasil, entre eles: TIC (Ceará), TRISCA (Piauí), FENATIFS (Bahia) e PETIZ (Bahia)³, em desenvolvimento no âmbito de uma pesquisa de dou-

torado em curso. A articulação desses dois campos não é acidental: ela expõe, a partir de diferentes ângulos, a mesma estrutura de exclusão — a presença das crianças como usuárias ou espectadoras das políticas culturais, e sua ausência como sujeitos de decisão.

2 INFÂNCIA, CULTURA E DIREITOS: DESLOCAMENTOS NECESSÁRIOS

A infância, enquanto categoria social, não é um dado natural, mas uma construção histórica. Como demonstrou Ariès (1981), a própria ideia de infância é relativamente recente, tendo se consolidado na modernidade a partir de transformações nas formas de organização social, familiar e educativa. No entanto, é sobretudo a partir da Sociologia da Infância que esse campo ganha densidade analítica, ao reconhecer as crianças como sujeitos sociais plenos.

Autores como Sarmento (2004; 2008) e Qvortrup (1997) foram fundamentais nesse deslocamento ao afirmarem a infância como categoria estrutural da sociedade e as crianças como atores sociais capazes de produzir cultura, sentidos e formas próprias de organização do mundo. Para Sarmento (2004), as culturas da infância estruturam-se segundo uma gramática própria — semântica, sintática e morfológica —, com traços como interatividade, ludicidade, fantasia do real e reiteração, que são irreduzíveis às formas adultas de participação cultural. Nesse sentido, a infância deixa de ser compreendida como ausência (de fala, de racionalidade ou de autonomia) para ser reconhecida como presença ativa no tecido social.

Essa inflexão teórica tem implicações diretas no campo das políticas públicas. Se as crianças são produtoras de cultura, não faz sentido que sejam consideradas apenas como público-alvo das políticas culturais. É necessário reconhecê-las como sujeitos de direitos culturais, capazes de participar não apenas da fruição, mas também da produção e da definição dessas políticas. Como observa Renato Nogueira (2019), ao desenvolver o conceito de “infancializar” a partir da filosofia afroperspectivista, a infância é uma condição existencial, e não apenas uma fase etária, marcada por uma relação com o tempo e com a criação que recusa a lógica do adulescimento. Infancializar significa, nessa perspectiva, assumir o mun-

3 FENATIFS (Feira de Santana/BA): Festival Nacional de Teatro Infantil de Feira de Santana; TIC (Fortaleza/CE): Festival Internacional de Teatro Infantil do Ceará; TRISCA (Teresina/PI): Festival de Teatro para Infância do Piauí (TRISCA) e PETIZ (Salvador/BA): Petiz – Festival de Arte para Infância e Juventude.

do como uma surpresa inexplicável e que a existência só é possível como exercício brincante.

No Brasil, o reconhecimento jurídico das crianças como sujeitos de direitos culturais está assentado em bases robustas: o artigo 227 da Constituição Federal de 1988 estabelece a absoluta prioridade do direito à cultura na infância; o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei nº 8.069/1990) consolida a doutrina da proteção integral; e a Lei da Primeira Infância (Lei nº 13.257/2016), em seu artigo 15, determina que “as políticas públicas criam condições e meios para que, desde a primeira infância, a criança tenha acesso à produção cultural e seja reconhecida como produtora de cultura”.

Apesar desse arcabouço normativo, como observam Sarmiento, Fernandes e Tomás (2006, p. 141), “a infância é especialmente prejudicada, entre todos os grupos e categorias sociais excluídas, quer pela relativa invisibilidade face às políticas públicas e aos seus efeitos, quer porque é geralmente excluída do processo de decisão na vida coletiva”. No campo da cultura, essa distância manifesta-se concretamente: na versão preliminar das metas do Plano Nacional de Cultura, aberta para consulta pública em setembro de 2011, o documento não continha a palavra “infância” ou “criança” em nenhuma de suas metas. Essa lacuna foi parcialmente corrigida somente em 2012, por pressão de artistas e gestores ligados à temática, resultando na inclusão da meta 47.

3 PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AÇÃO COMUNITÁRIA: ENTRE PROMESSA E LIMITE

A participação social ocupa um lugar central nas políticas culturais contemporâneas, sendo frequentemente associada à ideia de democratização, inclusão e fortalecimento dos vínculos comunitários. No âmbito das ações culturais de base territorial, essa perspectiva ganha ainda mais relevância: a participação é pensada como elemento estruturante das dinâmicas comunitárias, e não apenas como mecanismo formal de consulta.

No entanto, como argumenta Santos (2002), a democracia participativa não elimina automaticamente as desigualdades sociais — pode, ao contrário, reproduzi-las, caso não sejam consideradas as condições concretas de participação dos diferentes sujeitos. A participação não se resume à existência de espaços institucionais, mas envolve um conjunto de di-

mensões — linguagem, tempo, reconhecimento, poder — que condicionam a possibilidade de incidência de cada ator.

Com base nas tipologias propostas por Arnstein (1969), que organizou os níveis de participação cidadã em uma escada de oito degraus, variando da manipulação (degrau 1) ao controle cidadão (degrau 8), a pesquisa sobre as Praças CEU de Feira de Santana constatou que as experiências estudadas alcançaram apenas os degraus 3 e 4, nos quais a população participa como fornecedora de informações e fonte de consulta, mas não detém poder decisório real. A horizontalidade esperada do modelo de gestão compartilhada não se materializou, permanecendo estagnada no meio da “escada”.

Esse achado ilumina uma tensão estrutural dos dispositivos participativos: eles tendem a privilegiar sujeitos com maior capital cultural, escolaridade e inserção institucional. A participação, portanto, não se distribui de maneira homogênea, sendo condicionada por marcadores sociais como classe, raça, gênero e, também — ponto central deste artigo —, idade.

4 INFÂNCIA, TERRITÓRIO E AÇÃO COMUNITÁRIA: UMA PRESENÇA SEM INCIDÊNCIA

A pesquisa sobre as Praças CEU de Feira de Santana oferece uma evidência empírica consistente para a questão teórica apresentada nas seções anteriores. Inauguradas em julho de 2016 nos bairros do Aviário, Cidade Nova e Jardim Acácia — comunidades com baixo Índice de Desenvolvimento Humano na segunda maior cidade da Bahia —, as três Praças adotaram um modelo de gestão tripartite, com grupos gestores compostos por moradores, entidades da sociedade civil e representantes do poder público local.

Com base em 23 entrevistas com gestores e membros dos grupos de gestão, análise documental e trabalho de campo realizado entre 2017 e 2020, a pesquisa mapeou as atividades realizadas nas três Praças e os perfis de participação. O resultado é revelador: entre os 28 projetos e atividades culturais sistemáticas identificados nas três Praças ao longo de 2019, a pesquisa do governo federal apontou ausência quase total de ações específicas para a primeira infância, ou seja, crianças de zero a seis anos. A única iniciativa voltada a esse público foi o projeto “Brincadeiras no CEU”,

realizado em parceria com um Centro Municipal de Educação Infantil na Praça Jardim Acácia, de forma pontual e não sistemática.

Esse dado é particularmente significativo quando consideramos que as Praças CEU foram concebidas pelo Ministério da Cultura como espaços que deveriam atender, segundo a Cartilha de Práticas de Gestão (MINC, 2017), “crianças, jovens, idosos, comunidades tradicionais, população indígena, diferentes vertentes religiosas, população negra, mulheres, pessoas com deficiência, população LGBT etc.” A criança pequena está nominalmente prevista no horizonte do programa, mas desaparece na prática da programação.

Mais do que uma ausência de programação, o que se revela é uma estrutura de participação que não contempla as crianças nem como público prioritário, nem — e isso é mais grave — como sujeitos de direito com voz nos processos decisórios. Os grupos gestores das três Praças eram compostos, em sua totalidade, por adultos: representantes de associações de moradores, grupos esportivos, organizações religiosas, movimentos sociais e órgãos públicos. Não há registro de qualquer mecanismo de escuta ou consulta às crianças e adolescentes das comunidades atendidas. A criança está nas Praças, frequenta as atividades, ocupa os espaços abertos, participa das oficinas, mas não integra os processos que definem o que acontece nesses espaços. Trata-se, em síntese, de uma presença sem incidência.

Essa condição não é exclusiva dos equipamentos culturais permanentes. A pesquisa em andamento sobre festivais de artes cênicas para crianças no Brasil aponta dinâmicas similares, embora com especificidades próprias. Festivais como o FENATIFS (Feira de Santana-BA), o TIC (Fortaleza-CE), o TRISCA (Teresina-PI) e o PETIZ (Salvador-BA) constituem um circuito relevante de produção cultural para a infância em territórios historicamente sub-representados nos mapeamentos e nas políticas nacionais do setor. Nessa pesquisa, esses festivais são compreendidos como “ações socioculturais”, no sentido proposto por Cunha (2010): dispositivos que atuam simultaneamente em múltiplos elos da cadeia produtiva cultural, como criação, formação, difusão, pesquisa e memória.

A estrutura rizomática dos festivais (DELEUZE; GUATTARI, 2011), com ramificações em direções diversas, conectando artistas, gestores, mediadores, comunidades e públicos, permite que esses eventos promovam experiên-

cias que o cotidiano institucional dos equipamentos raramente alcança: o encontro com a produção artística de outros territórios, a concentração de experiências estéticas intensas e a criação de memórias coletivas. Como observa Marcelo Bones (2018), um festival é capaz de oferecer ao público acesso a espetáculos que jamais circulariam regularmente naquele território.

No entanto, os festivais também reproduzem, em grande medida, a mesma lógica de participação adultocentrada que caracteriza os equipamentos. As crianças são o público prioritário e, em alguns casos, também participam como artistas, mas raramente são consultadas sobre a curadoria, a programação ou as escolhas temáticas que estruturam o festival. Além disso, a legislação brasileira que regula o trabalho artístico de menores de 16 anos exige autorização judicial, o que coloca barreiras adicionais à participação das crianças como produtoras nos festivais. Mais uma vez, a criança é presença sem incidência.

A exceção mais significativa nesse panorama é, precisamente, o Ceará, único estado brasileiro a instituir um Plano Estadual de Cultura para a Infância, por meio da Lei nº 122/2017. Resultado de uma articulação que envolveu gestores de festivais, como o TIC, pesquisadores e o Grupo Nacional Cultura Infância, o plano cearense é um indicador de que os festivais podem ir além de preencher lacunas das políticas, uma vez que eles podem ser agentes ativos na construção dessas políticas, articulando demandas, produzindo visibilidade e pressionando por institucionalização.

5 PARA ALÉM DA INCLUSÃO: REPENSAR A PARTICIPAÇÃO

A incorporação da infância nos processos participativos das políticas culturais não pode ser compreendida apenas como ampliação de público. Trata-se de um deslocamento mais profundo, que implica repensar a própria ideia de participação.

Isso exige reconhecer que a participação não se restringe aos modelos tradicionais de deliberação, mas pode assumir múltiplas formas que dialogam com as especificidades dos diferentes sujeitos. Como afirmam Sarmiento, Fernandes e Tomás (2006, p. 159), “a participação política das crianças não pode ser pensada através de modos de imitação ‘maqueada’ dos comportamentos políticos dos adultos”. As crianças participam da

vida cultural por meio de práticas que escapam à lógica formal — o brincar, a criação, a experimentação e a imaginação — e que precisam ser reconhecidas como formas legítimas de participação.

O caso das Praças CEU é ilustrativo das consequências práticas dessa ausência de reconhecimento. A pesquisa identificou que os grupos gestores das três Praças de Feira de Santana, compostos exclusivamente por adultos, nunca incorporaram a perspectiva das crianças em suas deliberações, mesmo quando as decisões afetavam diretamente as atividades destinadas ao público infantil. Os projetos para crianças — como o Leiturinha no CEU, o Colônia de Férias e o próprio FENATIFS, que ocupou o cineteatro da Praça CEU Aviário em outubro de 2019 — foram definidos inteiramente por adultos, sem qualquer mecanismo de escuta ou coconstrução com as crianças das comunidades.

Esse vazio não representa apenas uma ausência de método, mas uma lacuna conceitual. O modelo de gestão compartilhada das Praças CEU foi concebido com base em uma noção de “comunidade” que não inclui as crianças como sujeitos políticos. A “escada” da participação de Arnstein (1969) não foi desenhada com a infância em mente e, quando aplicada a contextos que envolvem crianças, revela que seu teto — o controle cidadão — é estruturalmente inacessível para elas nos formatos tradicionais.

No campo dos festivais, experiências como a do TIC, no Ceará, indicam caminhos possíveis. O festival desenvolveu, ao longo de suas edições, dispositivos específicos de mediação cultural com crianças — rodas de conversa pós-espetáculo, ateliês de criação, espaços de expressão e escuta —, que, posteriormente, foram incorporados ao Plano Estadual de Cultura para a Infância como recomendações metodológicas. Trata-se de um exemplo de como o festival pode constituir-se não apenas um evento, mas um laboratório de metodologias participativas mais inclusivas.

Mais do que adaptar as crianças aos formatos existentes, trata-se de transformar os próprios dispositivos de participação, ampliando as formas de expressão e incidência política. Como sugere Vich (2014), as políticas culturais devem ser capazes de revelar as dimensões invisibilizadas da cultura, e isso inclui os sujeitos que historicamente foram excluídos dos processos de decisão. “Desculturalizar a cultura”, nesse sentido, é também desadultocentrizar as políticas culturais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo, sustentada por dois campos empíricos complementares, evidencia que a participação social, embora central no discurso das políticas culturais brasileiras, ainda enfrenta limites significativos em sua concretização e que esses limites assumem feições particulares quando a infância é tomada como categoria analítica.

As Praças CEU de Feira de Santana revelam que um equipamento cultural comunitário pode funcionar regularmente, atender centenas de pessoas por semana e promover dezenas de atividades ao longo do ano, mantendo as crianças pequenas inteiramente ausentes de sua programação e dos processos decisórios que a definem. Os grupos gestores das três Praças estudadas, compostos exclusivamente por adultos, nunca desenvolveram qualquer mecanismo de escuta ou consulta às crianças das comunidades, mesmo quando as deliberações diziam respeito diretamente às atividades para o público infantil.

Os festivais de artes cênicas para crianças iluminam um aspecto diferente da mesma questão: eles chegam aonde o cotidiano dos equipamentos não chega, promovendo experiências estéticas intensas e conectando comunidades periféricas com redes mais amplas de produção artística. Em geral, contudo, também reproduzem a lógica adultocentrada de participação, na qual as crianças são espectadoras e, eventualmente, artistas, mas raramente coautoras das escolhas que estruturam o evento.

A exceção cearense — o único Plano Estadual de Cultura para a Infância do Brasil, construído em articulação com festivais como o TIC — indica que a transformação é possível quando há articulação entre pesquisa, prática artística e vontade política. A realização da 1ª Conferência Nacional Cultura e Infância em 2024 e as propostas encaminhadas à 4ª Conferência Nacional de Cultura, a exemplo do Plano Nacional Cultura Infância, o Fundo Nacional Cultura Infância e a previsão de cotas afirmativas no orçamento das políticas culturais, sinalizam que a pauta pode estar, finalmente, ganhando tração institucional ou, no mínimo, que há caminhos possíveis de construção.

O que este artigo buscou argumentar é que essa possível tração precisa ser acompanhada de uma revisão conceitual mais profunda: não basta incluir a infância como destinatária das políticas culturais, é neces-

sário reconhecê-la como sujeito político, capaz de participar das decisões sobre a cultura que será produzida, difundida e preservada. Isso implica repensar os dispositivos institucionais, as metodologias de escuta e os próprios fundamentos da ação comunitária no campo cultural, de modo que a pergunta “participação para quem?” possa, um dia, ter a infância como parte da resposta.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

RATTES, Plínio; BICALHO, Poliana. Participação para quem? Infância, ação comunitária e os limites da participação nas políticas culturais brasileiras. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104 n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARNSTEIN, Sherry. **A Ladder of Citizen Participation**. Journal of the American Planning Association, v. 35, n. 4, p. 216-224, 1969.

AVRITZER, Leonardo. **Democracia e esfera pública no Brasil**: participação e instituições. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BARROS, José Márcio; KAUARK, Giuliana (Orgs.). **Diversidade cultural e desigualdade de trocas**. São Paulo/Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural; Editora PUC Minas, 2011.

BICALHO, Poliana Lima. **Infância e direitos culturais no Brasil**: lacunas, limites e potencialidades dos festivais de artes cênicas. [Tese de Doutorado em andamento]. Salvador: Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, UFBA, 2026.

BONES, Marcelo. **Um olhar pessoal sobre os festivais**. In: OBSERVATÓRIO DOS FESTIVAIS (Org.). Festivais de teatro: reflexões. Belo Horizonte: Teatro Andante, 2018. p. 109-120.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Diário Oficial da União, Brasília, 1990.

BRASIL. Lei nº 13.257, de 8 de março de 2016. **Marco Legal da Primeira Infância**. Diário Oficial da União, Brasília, 2016.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão cultural**: profissão em formação. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

MINC. Ministério da Cultura. **Cartilha Práticas de Gestão das Praças CEU**. Brasília: MinC, 2017.

NOGUERA, Renato. **Infância em afroperspectiva**: articulações entre Sankofa, Ndaw e Terrixistir. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE), n. 31, p. 53–70, mai.–out. 2019. DOI: 10.26512/resafe.vi31. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28256>

QVORTRUP, Jens. **Childhood as a structural form**. In: JAMES, Allison; PROUT, Alan (orgs.). *Constructing and reconstructing childhood: contemporary issues in the sociological study of childhood*. 2. ed. London: Falmer Press, 1997. p. 85–102.

RATTES, Plínio César dos Santos. **A praça é do povo? Diversidade e participação social na gestão das Praças CEU de Feira de Santana (BA)**. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Salvador: IHAC/UFBA, 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil**: tristes tradições. Revista Galáxia. São Paulo, n. 13, p. 101–113, jun. 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **Democratizar a democracia**: os caminhos da democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SARMENTO, Manuel Jacinto. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; CERISARA, Ana Beatriz (Orgs.). **Crianças e miúdos**. Porto: Asa, 2004. p. 9–34.

_____. Sociologia da infância: correntes e confluências. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; GOUVÊA, Maria Cristina Soares de (Orgs.). **Estudos da infância**: educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 17–39.

SARMENTO, Manuel Jacinto; SOARES, Natália Fernandes; TOMÁS, Catarina. Participação social e cidadania activa das crianças. In: RODRIGUES, David (Org.). **Inclusão e educação**: doze olhares sobre a educação inclusiva. São Paulo: Summus, 2006. p. 141–159.

VICH, Victor. **Desculturalizar la cultura**: la gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

MEDIAÇÃO INCLUSIVA NAS POLÍTICAS CULTURAIS: EXPERIÊNCIA, CUIDADO E TERRITÓRIO

Marcelo Branco Cruz¹

RESUMO

O artigo analisa a mediação inclusiva como campo emergente nas políticas públicas a partir de experiências desenvolvidas em Barra Mansa (RJ). Elaboro o tema da acessibilidade a partir da escuta e da adaptação. A análise indica a constituição de uma base técnica intersetorial articulada com o cuidado, apontando seu potencial como tecnologia social.

Palavras-chave: mediação inclusiva; acessibilidade; políticas culturais; saúde mental; participação.

*

1 INTRODUÇÃO

A ampliação do acesso à cultura tem sido um dos principais eixos das políticas culturais nas últimas décadas. Nesse percurso, a mediação cultural consolidou-se como prática relevante na aproximação entre públicos e bens simbólicos, enquanto a acessibilidade avançou na formulação de diretrizes e dispositivos voltados à redução de barreiras. Ainda assim, permanece um descompasso entre esses dois campos, especialmente quando se consideram contextos nos quais a presença física ou o acesso comunicacional não se traduzem, necessariamente, em participação efetiva ou em experiência significativa.

É nesse intervalo que emerge o debate sobre a mediação inclusiva. Embora o termo já circule em produções brasileiras, sua aplicação ainda se encontra majoritariamente vinculada a recursos técnicos de acessibili-

¹ Gestor cultural, pesquisador e produtor. Especialista em Gestión y Políticas Culturales pela Universitat de Girona/ UNESCO e em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), e licenciado em Artes Visuais. Desenvolve pesquisas sobre políticas culturais, sistemas de cultura, participação social e gestão pública da cultura.

dade, como a audiodescrição e a tradução em Libras. Tais estratégias são fundamentais, mas revelam limites quando confrontadas com situações em que os obstáculos à participação cultural se manifestam em dimensões mais complexas, envolvendo relações, ambientes e formas de acolhimento. Para Sassaki (1997) a noção de acessibilidade atitudinal contribui para esse deslocamento ao evidenciar que a inclusão depende também da transformação das práticas sociais e institucionais.

Nesse cenário, torna-se necessário compreender a mediação inclusiva como prática ampliada, situada na intersecção entre cultura, cuidado e território. Mais do que um conjunto de procedimentos, trata-se de um campo em formação, que mobiliza atenção qualificada, leitura contextual e capacidade de adaptação, especialmente em ações voltadas a públicos em situação de vulnerabilidade, como idosos institucionalizados, usuários da saúde mental e comunidades tradicionais. Essas experiências indicam que a mediação não se restringe à interpretação de conteúdos, mas envolve a construção de condições para que a experiência cultural se realize, considerando tempos, recusas e modos próprios de participação.

Este artigo compartilha experiências de mediação inclusiva desenvolvidas em projetos culturais no município de Barra Mansa (RJ) e em seu entorno, tomando essas práticas como base para refletir sobre seus contornos, desafios e possibilidades. Ao situar essa discussão no âmbito das políticas públicas de cultura, em diálogo com a Lei nº 14.399/2022 e a Lei nº 14.835/2024, busca-se contribuir para o aprimoramento técnico e conceitual dessa especialidade, compreendendo-a como dimensão estratégica para a efetivação do direito à cultura em sua dimensão mais ampla.

2 MEDIAÇÃO, CULTURA E EXPERIÊNCIA

A compreensão da mediação no campo cultural exige um deslocamento fundamental: reconhecer que a cultura não se realiza apenas na oferta de bens simbólicos, mas nas condições concretas em que a experiência se torna possível. A fruição cultural não se esgota na disponibilidade de obras, eventos ou equipamentos, sendo constituída na relação entre sujeitos, linguagens e contextos. Nesse sentido, a mediação deixa de ser um elemento acessório e passa a integrar a própria estrutura da ação cultural.

A noção de cultura como direito, amplamente consolidada no campo das políticas públicas, implica não apenas o acesso formal, mas a possibilidade efetiva de participação na vida simbólica. Como observa Marilena Chaui (2006), esse direito envolve a capacidade de produzir, acessar e compartilhar significados. No entanto, a existência de programações culturais não garante, por si só, essa participação. Entre a oferta e a experiência há um intervalo atravessado por fatores sociais, territoriais e subjetivos que condicionam a presença e o envolvimento dos sujeitos.

É nesse intervalo que a mediação se afirma como operação central. Mais do que transmitir conteúdo ou interpretar obras, ela pode ser compreendida como prática relacional, que articula diferentes formas de presença e sentidos. Ao considerar o público como sujeito ativo, a mediação aproxima-se de uma perspectiva dialógica da cultura, conforme indicado por Paulo Freire (1987), na qual a experiência se constrói na interação e na troca. Essa compreensão também dialoga com a noção de espectador emancipado, proposta por Jacques Rancière (2012), que desloca o público da posição passiva para uma condição de produção de sentidos.

Essa perspectiva também permite compreender a experiência estética como fenômeno incorporado. A percepção é mediada pelo corpo, pelo ambiente e pelas condições de presença, como destaca Maurice Merleau-Ponty (1999). Assim, a fruição cultural depende de fatores sensíveis e contextuais que podem tanto possibilitar quanto limitar essa relação.

Ao mesmo tempo, a cultura contemporânea se organiza em contextos diversos e heterogêneos. As práticas culturais se constituem por meio de interações entre diferentes sistemas simbólicos e institucionais, como aponta Néstor García Canclini (1999). Essa complexidade exige abordagens flexíveis, capazes de reconhecer a multiplicidade de situações em que a experiência cultural se realiza.

Nesse cenário, a mediação atua como instância de articulação entre obra, público e contexto, sustentando as condições para que a experiência aconteça. Mais do que facilitar o acesso, ela envolve a construção de vínculos, a ativação de sentidos e a produção de pertencimento. A mediação também se aproxima das abordagens da arte-educação, que reconhecem a experiência estética como processo ativo de construção de sentidos, conforme destaca Ana Mae Barbosa (2010). Ao operar nesse plano, a mediação contribui para uma compreensão ampliada da cultura como

processo vivido e compartilhado, abrindo caminho para o desenvolvimento da mediação inclusiva como campo específico de atuação voltado à construção de condições reais de participação cultural.

Essa perspectiva permite compreender a cultura como campo de produção de experiências plurais, em consonância com a crítica de Boaventura de Sousa Santos (2000), ao apontar a necessidade de reconhecer saberes e vivências frequentemente invisibilizados nos processos institucionais.

3 ACESSIBILIDADE CULTURAL E SUAS DIMENSÕES

A ampliação do acesso à cultura tem se consolidado como eixo central das políticas culturais contemporâneas, especialmente a partir do reconhecimento da cultura como direito. Nesse contexto, a noção de acessibilidade cultural tornou-se instrumento fundamental para a redução de barreiras que historicamente limitaram a participação de diferentes públicos. Ainda assim, a forma como esse conceito vem sendo operacionalizado revela avanços importantes, mas também limites estruturais.

Tradicionalmente, a acessibilidade é organizada a partir de tipologias voltadas à superação de obstáculos específicos, entre elas as dimensões física, comunicacional e sensorial. Essas estratégias, que incluem adaptações arquitetônicas e recursos como tradução em Libras e audiodescrição, ampliaram significativamente o alcance das ações culturais e representam conquistas relevantes no campo dos direitos culturais.

No entanto, ao se concentrarem na remoção de barreiras tangíveis, tais abordagens tendem a operar sob uma lógica predominantemente técnica. A presença de recursos acessíveis não assegura, por si só, a participação efetiva, nem garante a fruição. Persistem obstáculos menos visíveis, relacionados ao acolhimento, à linguagem e às formas de interação, que influenciam diretamente a permanência e o envolvimento dos sujeitos.

É nesse ponto que a noção de acessibilidade atitudinal ganha centralidade. Conforme sistematizado por Romeu Kazumi Sassaki (1997)ⁱ, essa dimensão refere-se à superação de barreiras comportamentais e relacionais, deslocando o foco da infraestrutura para a qualidade das relações. A inclusão passa a depender da forma como os sujeitos são percebidos, recebidos e integrados às experiências culturais.

Ao considerar a acessibilidade como processo relacional, amplia-se o entendimento da inclusão para além das adaptações técnicas, incorporando elementos como atenção ao contexto, respeito aos tempos individuais e reconhecimento das especificidades de cada situação. Trata-se de uma abordagem situada, que se constrói no encontro e na capacidade de resposta às condições concretas da experiência.

Apesar de sua relevância, a acessibilidade atitudinal ainda encontra pouca tradução em procedimentos sistematizados nas políticas culturais. Sua efetivação depende, em grande medida, da atuação de profissionais capazes de operar na interface entre diferentes contextos e sujeitos, evidenciando uma lacuna entre formulação conceitual e prática.

Nesse cenário, a articulação entre acessibilidade e mediação torna-se decisiva. Se a acessibilidade busca garantir condições de entrada, a mediação atua na sustentação da experiência, operando nas relações que se estabelecem durante a ação cultural. É nessa interface que se delineia o campo da mediação inclusiva, entendido como ampliação das estratégias existentes, ao incorporar dimensões subjetivas, contextuais e relacionais ainda pouco exploradas.

4 MEDIAÇÃO INCLUSIVA COMO PRÁTICA EM CONSTRUÇÃO

A noção de mediação inclusiva, embora presente em alguns estudos no campo da acessibilidade cultural, ainda não se encontra plenamente sistematizada como categoria teórica ou metodologia consolidada. Em grande parte da literatura, sua aplicação permanece associada a dispositivos técnicos, especialmente no âmbito da mediação museal e de recursos como audiodescrição e tradução em Libras. Essas contribuições são fundamentais e ampliaram significativamente o acesso de pessoas com deficiência aos bens culturais, mas mostram-se insuficientes diante de situações em que as barreiras ultrapassam a comunicação e a infraestrutura, manifestando-se em dimensões subjetivas, relacionais e institucionais.

Nesse cenário, torna-se necessário compreender a mediação inclusiva como prática ampliada, situada na intersecção entre cultura, cuidado e território. Trata-se de um campo em formação, que não se organiza por protocolos rígidos, mas por operações sensíveis baseadas na atenção qualificada, na leitura situacional e na capacidade de adaptação. Dife-

rentemente da mediação tradicional, centrada na interpretação da obra ou na formação de público, essa abordagem desloca o foco para a construção de condições que viabilizem a vivência cultural, considerando as especificidades dos sujeitos e dos ambientes. Essa abordagem também pode ser aproximada da concepção de mediação presente em Lev Vygotsky (1991), na qual os processos de aprendizagem e desenvolvimento se constituem na interação social, reforçando o papel das relações na construção da experiência.

Esse deslocamento aproxima a mediação de dimensões historicamente pouco incorporadas às políticas culturais, como o cuidado, a subjetividade e o tempo próprio de cada participante. A presença não se garante pelo acesso físico, nem pela simples oferta de recursos técnicos. Torna-se necessário um trabalho mediador que reconheça diferentes formas de aproximação, recusa e engajamento, operando a partir de uma ética do encontro. Esse deslocamento aproxima a mediação de dimensões historicamente pouco incorporadas às políticas culturais, como o cuidado e a subjetividade. Nesse sentido, a experiência cultural pode ser compreendida como espaço potencial de encontro, em diálogo com a noção de ambiente facilitador desenvolvida por Donald Winnicott (1975).

A aproximação com a acessibilidade atitudinal reforça esse entendimento ao evidenciar que a inclusão depende da transformação das relações. A mediação inclusiva atua, assim, na superação de barreiras invisíveis, ao valorizar o acolhimento, a disponibilidade e a capacidade de resposta às diferenças.

Experiências em instituições de longa permanência, serviços de saúde mental e territórios tradicionais indicam que essa prática ultrapassa a relação entre obra e público, atuando como instância de articulação entre diferentes campos, como cultura e saúde, e como sustentação da vivência cultural em ambientes marcados por vulnerabilidades. Nesses casos, a mediação não apenas facilita o acesso, mas torna a própria experiência possível.

Observa-se, assim, a emergência de práticas que, embora ainda não formalizadas como método, apresentam recorrências que indicam a constituição de um campo técnico. Entre elas, destacam-se a preparação prévia, a leitura sensível das situações e a intervenção orientada pelo

respeito às especificidades. Esses elementos sugerem uma metodologia aberta, cujo rigor se encontra na consistência da atenção e da presença.

Nesse sentido, a mediação inclusiva pode ser compreendida como uma tecnologia social em formação, capaz de articular saberes e produzir transformações nos modos de acesso e participação cultural. Sua consolidação dependerá do aprofundamento conceitual, da sistematização de experiências e do reconhecimento institucional dessa prática como dimensão estratégica das políticas culturais.

5 POLÍTICAS CULTURAIS E OS LIMITES DA ACESSIBILIDADE

A ampliação do acesso à cultura constitui um dos princípios estruturantes das políticas culturais brasileiras nas últimas décadas, especialmente a partir do reconhecimento da cultura como direito e da institucionalização de instrumentos voltados à democratização do acesso. Nesse contexto, iniciativas como a Lei nº 14.399/2022 e a Lei nº 14.835/2024 representam avanços ao promover a descentralização de recursos, o fortalecimento de sistemas locais e a ampliação da participação social.

Esses marcos contribuíram para a expansão das ações culturais em diferentes territórios e para a valorização da diversidade de expressões. No entanto, a forma como a acessibilidade vem sendo incorporada ainda revela limites. Predomina uma abordagem técnica, centrada na oferta de recursos e na adequação de espaços, frequentemente aplicada de maneira padronizada e pouco sensível às especificidades dos contextos e dos sujeitos.

Essa limitação torna-se mais evidente em situações que envolvem públicos cujas demandas extrapolam os modelos tradicionais, como pessoas em sofrimento psíquico, idosos institucionalizados ou comunidades com dinâmicas próprias de organização cultural. Nesses casos, as barreiras não se restringem a aspectos físicos ou comunicacionais, mas se manifestam na forma como os sujeitos são acolhidos e integrados às experiências culturais.

A ausência de diretrizes mais precisas para atuação nesses contextos evidencia uma fragilidade das políticas culturais no que se refere à dimensão relacional da acessibilidade. Embora documentos e editais mencionem inclusão e diversidade, raramente incorporam a mediação como

elemento estruturante das ações, tampouco preveem a atuação de profissionais especializados capazes de operar na interface entre cultura e outros campos, como a saúde.

Nesse cenário, a mediação inclusiva surge como possibilidade de qualificação das políticas culturais, ao articular acesso, permanência e fruição a partir das condições concretas da experiência. Ao considerar aspectos subjetivos e contextuais, essa prática amplia o alcance das ações culturais para além da simples oferta.

As experiências desenvolvidas em Barra Mansa indicam que a incorporação de práticas mediadoras pode contribuir para o aprimoramento técnico das políticas culturais, especialmente em iniciativas voltadas a contextos diversos e territórios não convencionais. Ao valorizar a dimensão relacional e reconhecer o território como espaço de produção de sentido, essas práticas apontam para a necessidade de revisão dos modelos atuais.

Mais do que garantir o acesso, trata-se de construir condições efetivas de participação, nas quais a cultura possa se afirmar como experiência compartilhada, capaz de produzir vínculos, pertencimento e transformação.

6 EXPERIÊNCIAS DE MEDIAÇÃO INCLUSIVA EM BARRA MANSA

As experiências de mediação inclusiva desenvolvidas em Barra Mansa evidenciam a emergência de uma prática situada, construída na intersecção entre cultura, saúde e território. No projeto Harmonia Social – Música que Transforma, a atuação da mediadora Vívian Fonseca revela procedimentos que, embora ainda não formalizados como método, indicam a constituição de um campo técnico em desenvolvimento.

Realizadas em instituições de longa permanência, serviços da Rede de Atenção Psicossocial e residências terapêuticas, as ações ocorreram em ambientes marcados por vulnerabilidades, nos quais a presença da cultura se configura como ruptura na rotina. Nesses espaços, a mediação não se organiza pela transmissão de conteúdos, mas pela sustentação das condições para que a vivência cultural se efetive.

Destaca-se a preparação prévia junto às instituições, com diálogo com equipes técnicas e compreensão das dinâmicas locais, indicando a

necessidade de construção gradual de condições de acolhimento. Durante as apresentações, a atuação se caracteriza por presença atenta e não invasiva, baseada na observação contínua e em intervenções pontuais, sempre em resposta às demandas emergentes.

Os relatos indicam manifestações diversas e imprevisíveis. No Lar dos Velhinhos, a reação de um participante se expressa pelo choro, evidenciando uma dimensão subjetiva não mensurável. Na Vila Vicentina, a recusa inicial de uma moradora, seguida de adesão espontânea, demonstra que a participação não pode ser imposta, mas construída a partir do tempo de cada sujeito.

Em contextos de saúde mental, a complexidade se intensifica. Na residência terapêutica, a música atua como elemento de distensão, enquanto a apresentação levada a um morador acamado desloca a lógica do público para o reconhecimento da singularidade. No CAPS Estação Mental, a atividade realizada no interior da instituição evidencia uma leitura que prioriza o cuidado interno. Já no Lar da Sabedoria e Fraternidade, a impossibilidade de deslocamento exige a inversão da lógica de acesso, levando a ação cultural até os participantes.

Essas situações demonstram que a mediação inclusiva ultrapassa a facilitação do acesso, operando como articulação entre diferentes dimensões da vivência cultural. Seus efeitos se expressam em transformações subjetivas e relacionais, como emoção, adesão espontânea e reativação de vínculos com a arte.

Se, nesses contextos, a mediação se organiza em torno da sustentação da vivência, em territórios tradicionais assume configurações associadas à memória e ao pertencimento. No Quilombo São José da Serra, a exibição do curta *O Último Domingo* no local de filmagem produz o retorno da obra ao território, ativando reconhecimentos e sentidos compartilhados. A atuação no Quilombo amplia esse entendimento ao situar a mediação em um espaço onde cultura e território se entrelaçam de forma indissociável. Nessa perspectiva, o território é compreendido não apenas como espaço físico, mas como construção social e simbólica, conforme propõe Milton Santos (2006).

Na ocasião, um residente da ILPI Lar dos Velhinhos de Volta Redonda teve a oportunidade de ir até o quilombo e participar da exibição do filme. A roda de conversa posterior tratou sobre o processo de criação e ativou

as narrativas da comunidade, gerando identificação direta entre ficção e realidade. A presença de participantes de outros contextos amplia essa dinâmica, construindo pontes entre territórios distintos. Tanto para o idoso, quanto para os quilombolas a convivência foi impactante.

Nesse cenário, a mediação se orienta pela escuta do território e pela valorização de suas formas próprias de organização. Elementos como o espaço doméstico, as lideranças locais e a memória associada às filmagens estruturam a ação, exigindo uma postura mediadora situada. A atuação se torna instância de articulação entre obra, território e sujeitos, ampliando o entendimento da inclusão ao incorporar dimensões de memória, identidade e pertencimento. Essas experiências indicam seu papel estratégico na ampliação do alcance das políticas culturais, especialmente na interface entre cultura e saúde mental.

7 ANÁLISE: ELEMENTOS PARA UMA SISTEMATIZAÇÃO DA MEDIAÇÃO INCLUSIVA

As experiências analisadas indicam que a mediação inclusiva, embora ainda não formalizada como método, apresenta recorrências suficientes para caracterizar um campo técnico em desenvolvimento. Longe de se configurar como prática intuitiva, observa-se a presença de procedimentos articulados que se repetem em diferentes contextos, especialmente em ambientes de cuidado.

Entre esses elementos, destaca-se a preparação prévia, que envolve o diálogo com instituições e a compreensão de suas dinâmicas, evidenciando que a ação cultural exige a construção antecipada de condições de acolhimento. A leitura situacional aparece como operação central, baseada na capacidade de reconhecer, em tempo real, as condições subjetivas e relacionais que atravessam a situação, sem depender de protocolos rígidos.

A escuta qualificada amplia o entendimento de participação ao reconhecer emoções, silêncios e recusas como formas legítimas de presença. Nesse sentido, o respeito à recusa se afirma como princípio ético, contrapondo-se a lógicas centradas na oferta e no cumprimento de metas. Ao considerar o tempo e a disposição de cada sujeito, a mediação favorece

formas mais autênticas de adesão, em consonância com a acessibilidade atitudinal.

A adaptação em tempo real reforça o caráter situado da prática, permitindo a reconfiguração das ações conforme as demandas emergentes. Soma-se a isso a articulação intersetorial, especialmente na interface entre cultura e saúde, na qual a mediação atua como instância de tradução entre diferentes campos de saber.

A partir desses elementos, a mediação inclusiva pode ser compreendida como metodologia em estado inicial, cujo rigor se fundamenta na consistência de princípios — atenção, respeito, leitura contextual e construção de condições de participação — e não na fixação de protocolos. Trata-se de uma lógica que desloca o foco da execução para a relação, reconhecendo a centralidade da vivência nos processos culturais.

Nesse sentido, configura-se como uma tecnologia social em formação, capaz de articular saberes e produzir transformações nos modos de acesso e participação cultural. Sua consolidação dependerá da sistematização de experiências, da formação profissional e do reconhecimento institucional. Mais do que propor um modelo fechado, esta análise contribui para a construção de um campo de reflexão, indicando a necessidade de reconfigurar as bases da ação cultural a partir de dimensões ainda pouco exploradas.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo permite afirmar que a mediação inclusiva se constitui como um campo emergente no âmbito das políticas culturais, sustentado pela articulação entre diferentes referenciais teóricos e práticas situadas. Ao evidenciar os limites de abordagens centradas exclusivamente na acessibilidade técnica, o estudo aponta para a necessidade de incorporar dimensões relacionais, contextuais e subjetivas na construção das experiências culturais.

As experiências analisadas demonstram que a mediação inclusiva não se reduz à adaptação de dispositivos, mas se afirma como prática que opera na intersecção entre cultura, saúde e território. Esse é um diálogo direto com concepções de Marilena Chaui (2006) que reconhecem a cultura como direito, de Paulo Freire (1987) sobre a experiência como construção

relacional e a percepção de Merleau-Ponty (1999) sobre o fenômeno incorporado, articulando esses referenciais a uma atuação concreta baseada na escuta, na leitura de contexto e na capacidade de adaptação.

A recorrência de procedimentos como preparação prévia, atenção às dinâmicas locais, reconhecimento das formas diversas de participação e adaptação contínua das ações indica a constituição de uma base técnica em desenvolvimento. Trata-se de uma prática que se sustenta na intersectorialidade e na confluência de saberes, exigindo a articulação entre diferentes campos de atuação e evidenciando a importância da polivalência como característica estruturante.

Nesse horizonte, a mediação inclusiva pode ser compreendida como tecnologia social em formação, capaz de qualificar as políticas culturais ao articular acesso, permanência e fruição. Sua potência reside justamente na capacidade de operar a partir da experiência, respondendo às condições concretas dos sujeitos e dos territórios, e não na aplicação de modelos pré-definidos.

A noção de cultura para a saúde mental, aqui mobilizada, reforça essa perspectiva ao evidenciar o papel da cultura como linguagem de cuidado, capaz de produzir vínculos, ampliar repertórios e contribuir para a qualidade de vida. Ao mesmo tempo, a ideia de criatividade burocrática indica que tais práticas podem ser traduzidas em instrumentos institucionais, desde que preservada sua dimensão relacional.

Mais do que ampliar o acesso, a mediação inclusiva aponta para a necessidade de reconfigurar as próprias bases da ação cultural, afirmando a experiência como eixo central. Nesse sentido, sua consolidação depende do reconhecimento institucional, da formação de profissionais e da continuidade de processos de sistematização, que permitam fortalecer esse campo em expansão.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

CRUZ, M. B. **Mediação inclusiva nas políticas culturais**: experiência, cuidado e território. Revista Observatório da Diversidade Cultural, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRASIL. **Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022**. Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em: planalto.gov.br. Acesso em: 24 abr. 2026.

BRASIL. **Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024**. Institui o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Brasília, DF: Presidência da República, [2024]. Disponível em: planalto.gov.br. Acesso em: 24 abr. 2026

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EdUSP, 2006.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão**: construindo uma sociedade para todos. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

VYGOTSKY, Lev. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA E DESCENTRALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS

Fábio Cabral Durso¹

RESUMO

Este artigo discute a descentralização das políticas culturais em Minas Gerais a partir da implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e da institucionalização dos Planos Municipais de Cultura (PMCs). Com base em revisão bibliográfica e em dados da Plataforma Ver SNC, do Ministério da Cultura, analisa a relação entre a adesão dos municípios ao sistema e a presença de instrumentos voltados à estruturação da política cultural local. Os resultados indicam que a adesão formal ao SNC não se traduz, necessariamente, na consolidação de capacidades institucionais nos municípios. Em Minas Gerais, a institucionalização dos PMCs permanece restrita e desigual, sendo condicionada por fragilidades técnicas, administrativas e financeiras que afetam a formulação, a implementação e o acompanhamento das políticas culturais.

Palavras-chave: Políticas culturais; Planos municipais de cultura; Sistema Nacional de Cultura; Descentralização cultural.

*

1 INTRODUÇÃO

A produção acadêmica voltada às políticas culturais no Brasil evidencia que, a partir de 2003, a gestão pública da cultura passou a ser orientada por uma abordagem sistêmica, materializada na proposta do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Instituído constitucionalmente em novembro de 2012, por meio da Emenda Constitucional nº 71, o SNC passou a contar, em

¹ Sociólogo, especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto Federal de Minas Gerais – Campus Ouro Preto (IFMG), mestre em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e doutorando em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: fabiodurso@outlook.com

2024, com marco regulatório estabelecido pela Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024.

Inspirado em uma concepção ampliada de cultura, o SNC busca organizar o campo da gestão cultural com base na cooperação federativa entre União, estados, municípios e sociedade civil. Seu objetivo central é promover a diversidade cultural e ampliar a democratização do acesso às políticas públicas culturais, orientando-se por diretrizes de participação social e pactuação intergovernamental.

Durante os anos 2000, o Ministério da Cultura (MinC) empreendeu esforços significativos para consolidar essa arquitetura institucional. Ainda que seus efeitos permaneçam visíveis, os mecanismos que deram forma ao SNC carecem de análises mais aprofundadas, sobretudo quanto à sua capacidade de institucionalização. Autores como Dellagnelo, Salles e Silva (2019) apontam que, apesar dos avanços, o processo apresenta fragilidades que comprometem a consolidação das políticas culturais no longo prazo.

É nesse contexto que o presente artigo analisa a relação entre a adesão ao SNC e a institucionalização de seus instrumentos no âmbito municipal, com ênfase nos Planos Municipais de Cultura (PMCs). A análise concentra-se em Minas Gerais e busca contribuir para o debate sobre as condições institucionais necessárias à implementação de políticas culturais no âmbito local.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho baseia-se em revisão bibliográfica, orientada pela discussão de Moreira (2004), e em dados extraídos da Plataforma Ver SNC, disponibilizada pelo Ministério da Cultura. O recorte abrange os municípios mineiros que, entre 2012 e 2024, apresentaram o registro de ao menos um componente do SNC, com o objetivo de identificar a presença e o grau de institucionalização dos PMCs². O artigo está dividido em três partes. A primeira apresenta o referencial teórico sobre a institucionalização das políticas culturais. A segunda examina as articulações entre o SNC, o Plano Nacional de Cultura (PNC)³ e os PMCs. A

² A coleta de dados adotou o recorte temporal de 2012 a 2024 e abrangeu municípios que apresentavam registro de ao menos um componente do SNC, como conselho municipal de política cultural, fundo de cultura ou plano municipal de cultura.

³ Neste artigo, as referências ao Plano Nacional de Cultura (PNC) correspondem ao plano instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, cuja vigência foi posteriormente prorrogada até 2024. As análises concentram-se, portanto, nas diretrizes, metas e instrumentos desse ciclo de planejamento. Em novembro de 2025, o Poder Executivo encaminhou ao Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 5.894/2025, que propõe instituir o Plano Nacional de Cultura para o decênio 2025-2035 e permanece em tramitação legislativa (Brasil, 2025).

terceira discute a descentralização dessas políticas no contexto de Minas Gerais. Ao final, são apresentadas as considerações conclusivas do artigo.

2 O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E A GESTÃO CULTURAL NO BRASIL

Ao investigar a constituição do Sistema Nacional de Cultura no Brasil, Barbalho (2014) mobiliza a Teoria do Discurso formulada por Laclau e Mouffe⁴ para analisar as narrativas articuladas por diferentes agentes do campo cultural. O autor observa que os discursos produzidos por atores institucionais e representantes da sociedade civil contribuíram para sustentar o processo de institucionalização do SNC. Nessa perspectiva, o Ministério da Cultura atuou como principal articulador do projeto, favorecendo a construção de consensos em torno do sistema no campo político e cultural.

Embora o país já dispusesse de experiências federativas consolidadas, como o Sistema Único de Saúde, o Sistema Único de Assistência Social e o Sistema Nacional de Educação, o SNC representou uma inovação relevante para as políticas culturais. Sua formulação associou a coordenação federativa à ampliação de mecanismos participativos vinculados à ordem constitucional inaugurada em 1988.

O art. 216-A da Constituição Federal define o SNC como uma rede integrada de instâncias, instrumentos e processos de gestão pública da cultura, envolvendo conselhos, planos, conferências, fóruns intersetoriais, sistemas de financiamento, informações, indicadores e programas de formação. Essa estrutura deve ser organizada de forma federativa entre União, estados, Distrito Federal e municípios, segundo princípios de cooperação, participação e descentralização. A previsão constitucional atribui ao sistema a tarefa de articular a formulação, a execução e o acompanhamento das políticas culturais, respeitadas as especificidades dos territórios. Como dispõe o texto constitucional,

“O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais” (Brasil, 1988, grifo nosso).

4 A Teoria do Discurso, formulada por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, é mobilizada por Barbalho (2014) a partir de *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia* (Laclau; Mouffe, 2010). Neste artigo, essa abordagem é mencionada apenas como referência teórica apropriada pelo autor para interpretar as articulações discursivas e a construção de consensos em torno do Sistema Nacional de Cultura.

Assim, o SNC configura-se como uma estratégia de gestão que articula a descentralização das políticas culturais, o fortalecimento do pacto federativo, a institucionalização de espaços participativos e o reconhecimento dos direitos culturais como dimensão da cidadania.

Para Rocha (2018, p. 21), um dos objetivos estruturantes do SNC é “fomentar a implementação de ações sistêmicas em âmbito nacional de forma descentralizada, coordenada e pactuada entre o Estado e a sociedade civil”. Essa lógica busca romper com a tradição de políticas pontuais, descontinuas e verticalizadas, que historicamente marcaram a administração pública da cultura (Rubim, 2006). Em seu lugar, propõe-se um modelo baseado na cooperação, na estabilidade institucional e no reconhecimento da diversidade territorial e cultural.

O SNC e os instrumentos que o compõem articulam inovação conceitual e condições de execução, aspecto relevante para sua legitimidade. Nesse processo, mecanismos participativos contínuos, como fóruns setoriais e territoriais, podem favorecer a construção de consensos, a pactuação de prioridades e a incorporação de demandas sociais às políticas culturais. A eficácia do sistema não depende apenas da adesão formal dos entes, mas também da capacidade de associar participação social, coordenação federativa e gestão qualificada.

Nesse sentido, Barros (2009) sublinha que a participação social e o controle público são componentes indispensáveis das políticas culturais, pois sua legitimidade depende do envolvimento da sociedade civil em suas diferentes etapas. No contexto do SNC, isso requer articulação entre os níveis federativos, de modo a reduzir sobreposições de ações, lacunas de responsabilização e fragmentações na implementação das políticas culturais.

Como pontua Coelho Neto (2019), o SNC surge como tentativa de superar uma patologia histórica da gestão cultural no Brasil, marcada pelo improviso, pela personalização das decisões, pela chamada “política de balcão” e pela baixa institucionalização das ações. O sistema busca, assim, estruturar uma atuação mais contínua, coordenada e participativa do Estado e da sociedade civil organizada.

Embora a adesão dos entes federativos ao SNC seja voluntária, sua formalização exige o cumprimento de requisitos institucionais e legais, entre eles a criação dos Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura, compos-

tos por órgão gestor, conselho de política cultural, fundo de cultura, conferências e plano de cultura. O Plano Municipal de Cultura constitui o foco deste estudo, por representar um dos principais instrumentos de planejamento no âmbito local.

Apesar da existência de diretrizes gerais, o grau de institucionalização do SNC é desigual entre os entes federados, conforme demonstra Coelho Neto (2019). A trajetória de implementação do sistema tem sido marcada por descontinuidades e diferentes capacidades institucionais, especialmente nos municípios. Tal disparidade reforça a necessidade de estratégias que promovam maior equidade e fortaleçam o desenvolvimento do sistema em escala nacional, com atenção às especificidades locais e regionais.

A análise do caso mineiro, unidade federativa com o maior número de municípios do país e marcada por significativa diversidade socio-cultural, permite observar concretamente essa desigualdade, como será discutido nas seções seguintes. Embora todos os estados e grande parte dos municípios tenham aderido formalmente ao SNC, a implementação de seus elementos estruturantes permanece restrita. Um dos principais obstáculos à consolidação do sistema concentra-se no âmbito municipal, onde persistem dificuldades relacionadas à capacidade técnica, à continuidade administrativa e ao acesso a recursos.

Coelho Neto (2019) observa que os municípios brasileiros, especialmente os de pequeno porte, enfrentam maiores dificuldades para responder às exigências de uma política cultural estruturada, embora sejam cada vez mais demandados nesse sentido. A diversidade das realidades locais, particularmente em Minas Gerais, exige planejamento e gestão adequados às especificidades socioterritoriais.

Nesse contexto, os Planos Municipais de Cultura (PMCs) ocupam posição central. Previstos na arquitetura institucional do SNC e no Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010, os PMCs estabelecem diretrizes, metas e ações para o setor cultural em horizonte decenal, funcionando como instrumentos de planejamento estratégico para o poder público local. Mais que um requisito formal, podem favorecer a continuidade das políticas culturais e a articulação entre a ação governamental e as demandas da sociedade civil (Barros; Oliveira Jr., 2019).

A ausência de um plano de cultura institucionalizado e operacionalmente consistente pode fragilizar a articulação dos demais componentes do sistema. Sem diretrizes de planejamento, conferências, fundos e conselhos tendem a operar de forma menos articulada. Como apontam Dellagnelo, Salles e Silva (2019), os PMCs constituem importante instrumento de planejamento cultural no âmbito do SNC, resultante de processos participativos e democráticos que devem considerar os interesses coletivos de cada território.

Assim, o SNC representa um esforço institucional para enfrentar a histórica descontinuidade das políticas culturais brasileiras. Sua estrutura busca garantir maior permanência às ações, fortalecer os direitos culturais e institucionalizar mecanismos participativos nas diferentes esferas da Federação. Contudo, apesar da previsão constitucional dos direitos culturais, especialmente no art. 215 da Constituição Federal, o campo da cultura ainda carece de um pacto federativo claramente definido, diferentemente da saúde e da educação, cujos arranjos contam com atribuições, responsabilidades e mecanismos de financiamento mais explicitamente delimitados.

Vilutis (2012) reforça que, embora os desafios sejam transversais aos entes federativos, as respostas devem ser adaptadas às suas realidades e articuladas entre si, com base em marcos legais comuns, a fim de mitigar desigualdades regionais. A autora defende que o planejamento cultural municipal, estadual e nacional deve se articular de forma integrada, fortalecendo a capacidade de resposta das administrações públicas.

A convergência entre os diferentes planos é, portanto, estratégica para a efetividade do SNC. A articulação entre níveis de governo e instrumentos institucionais pode criar condições mais consistentes para a coordenação das políticas culturais. Como observa Vilutis (2012, p. 139), o plano de cultura “é o componente que interpreta, processa e controla as atividades vitais do Sistema; é o principal elemento de articulação entre os diversos mecanismos do Sistema, estimulando a sinergia e a complementaridade entre os entes federados”.

Por fim, a construção de um plano municipal de cultura envolve múltiplos desafios, sobretudo em sua formulação e implementação. Mais do que substituir integralmente práticas anteriores, os PMCs demandam condições institucionais, técnicas e participativas que permitam organizar prioridades, responsabilidades e formas de acompanhamento. A territo-

rialização das políticas culturais exige a superação de padrões centralizadores, com distribuição mais equilibrada de responsabilidades entre os entes federativos e ampliação dos espaços de participação, deliberação e controle social.

3 PLANOS DE CULTURA NA DESCENTRALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

A descentralização⁵ das políticas culturais passou a ocupar lugar relevante na reorganização da gestão pública da cultura no Brasil. Nesse processo, o Sistema Nacional de Cultura (SNC), articulado ao Plano Nacional de Cultura (PNC) e a instrumentos como planos, conferências, conselhos e fundos, constitui uma proposta de coordenação entre os entes federados. Sua consolidação, contudo, depende de mecanismos capazes de sustentar essa articulação.

A autonomia administrativa conferida aos estados e municípios pela Constituição Federal de 1988 favoreceu, ainda que de forma indutiva, a criação de sistemas locais de cultura. A lógica descentralizadora do SNC buscou ampliar o acesso dos entes subnacionais a recursos e ações formativas, estimulando a qualificação dos órgãos gestores e a redução de assimetrias no acesso a bens e serviços culturais.

Rocha (2019) observa que esse movimento também alcança o PNC, cuja formulação prevê a integração entre sistemas de gestão cultural, conforme o art. 2º da Lei nº 12.343/2010. Ao estabelecer o SNC como eixo estruturante, a legislação prevê formas de gestão compartilhada entre União, estados, municípios e sociedade civil, reforçando a dimensão federativa e participativa da governança cultural.

Embora a Constituição de 1988 tenha ampliado as possibilidades de descentralização das políticas públicas, a cultura não ocupou posição prioritária nesse processo. A delimitação de competências no setor começou a ganhar maior definição com a criação do SNC e a regulamentação do PNC, que passaram a orientar a articulação dos entes subnacionais em torno de uma política cultural integrada.

⁵ O conceito de descentralização de políticas públicas é amplo e não será aprofundado neste artigo. Para os fins da análise, considera-se que ele envolve a distribuição de responsabilidades e recursos entre União, estados e municípios, a cooperação intergovernamental e a criação de mecanismos de gestão que favoreçam o diálogo com a sociedade civil e sua participação na formulação, execução e no acompanhamento das políticas públicas (Vitória et al., 2015).

Arretche (2011) argumenta que a Constituição de 1988 não reduziu o protagonismo da União em favor dos demais entes federativos. O governo federal preservou a capacidade de coordenação de políticas nacionais, como saúde, educação, assistência social e habitação. No campo cultural, a centralização decisória permaneceu como traço histórico, em parte pela ausência de instrumentos consistentes de cooperação intergovernamental. A previsão de instâncias e mecanismos de participação dos entes subnacionais não foi suficiente, por si só, para consolidar uma governança cultural descentralizada.

Para Cunha Filho (2010) e Rocha (2019), o compartilhamento de responsabilidades entre os entes federados permanece um desafio histórico da política cultural brasileira. Uma experiência relevante nesse sentido foi a estadualização do Programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura, iniciada em 2008, quando a gestão dessas iniciativas deixou de ser exclusiva do Ministério da Cultura e passou a envolver alguns governos estaduais.

A construção de uma política cultural sistêmica é processual e exige tempo, investimento e coordenação institucional. Rocha (2019) destaca que sua consolidação depende de processos graduais e de investimento continuado. Desse modo, a implementação do SNC não poderia ocorrer de forma imediata ou homogênea entre os entes federativos. Entre sua formalização constitucional, por meio da Emenda Constitucional nº 71/2012, e sua regulamentação pela Lei nº 14.835/2024, o SNC avançou de forma desigual. A escassez de repasses financeiros aos entes federados e o alcance limitado de editais específicos ajudam a explicar a permanência de dificuldades em sua implementação.

No PNC, a descentralização figura como princípio orientador da política cultural nacional. Sua operacionalização depende da consolidação do SNC e da delimitação de competências entre os entes federados. Embora a adesão seja facultativa, a participação de estados e municípios é necessária para o cumprimento de diversas metas. A meta 1 prevê a implantação do SNC em 100% das unidades da Federação e em 60% dos municípios. A meta 5 propõe a criação do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural em 100% dos estados e em 60% dos municípios, com legislação e políticas específicas.

Rocha (2019) ressalta que o cumprimento dessas metas depende da adesão e da capacidade de investimento dos entes federados. Muitos

municípios, sobretudo os de pequeno e médio porte, enfrentam limitações estruturais e orçamentárias. Arretche (2011) observa que a transferência de responsabilidades aos municípios requer instrumentos de indução federativa formulados e implementados por instâncias superiores. No campo cultural, essa questão exige estratégias específicas para evitar que a descentralização reproduza ou amplie desigualdades institucionais.

A partir de 2010, o Ministério da Cultura buscou alinhar o PNC aos planos locais, apesar das restrições orçamentárias. Destaca-se o Programa Nacional de Fortalecimento Institucional dos Órgãos Gestores de Cultura, lançado em 2011 e formalizado em 2012. Nesse âmbito, foi desenvolvido o Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais e Municipais de Cultura, em parceria com universidades federais, entre elas a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal de Santa Catarina, além de administrações estaduais e municipais. O MinC coordenou a iniciativa, enquanto as universidades ofereceram suporte metodológico aos processos de elaboração.

Entre 2011 e 2016, o projeto envolveu 22 estados e o Distrito Federal. A Universidade Federal da Bahia, inicialmente responsável pela assessoria a 20 municípios, ampliou sua atuação por meio de ambiente virtual de aprendizagem e alcançou 439 municípios na segunda fase. A participação nas atividades formativas, porém, não assegurou a aprovação formal dos planos. Segundo dados do MinC de 2017, citados por Rocha (2019), em 2015 apenas oito estados, equivalentes a 30% do total, e 369 municípios, cerca de 7%, possuíam planos aprovados e regulamentados. Embora esses números possam ter crescido posteriormente, é necessário distinguir a aprovação formal da implementação efetiva dos instrumentos⁶.

Persistem dificuldades para manter instâncias de participação social ativas, estabelecer rotinas de monitoramento e avaliação e atualizar metas diante de transformações sociais. A escassez de equipes qualificadas e de financiamento continuado limita a incorporação dos PMCs às agendas locais de desenvolvimento, sobretudo nos municípios de menor porte. Também fragiliza a articulação entre poder público e sociedade civil, condição relevante para a continuidade das ações culturais.

⁶ Segundo consulta à Plataforma Ver SNC, do Ministério da Cultura, realizada em 11 de fevereiro de 2025, 3.663 municípios e as 27 unidades da Federação, incluído o Distrito Federal, haviam formalizado adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). Os dados disponíveis na plataforma, contudo, não permitiam identificar de forma consolidada o número de Planos Municipais de Cultura efetivamente institucionalizados no conjunto do país.

4 ENTRE A ADEÇÃO AO SNC E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS PMCS EM MINAS GERAIS

Minas Gerais, estado da região Sudeste com cerca de 22 milhões de habitantes distribuídos em 853 municípios (IBGE, [s. d.]), apresenta desafios relevantes para a implementação do SNC. Desse total, 702 municípios possuem menos de 25 mil habitantes e enfrentam limitações estruturais e orçamentárias que incidem sobre a institucionalização das políticas públicas, especialmente no campo cultural (IBGE, 2023)⁷. Restrições na infraestrutura administrativa e no acesso a serviços, como transporte, telefonia e internet, dificultam a continuidade das ações e a formação de capacidades institucionais no âmbito local.

Segundo Barros e Oliveira Jr. (2013; 2023), essas condições ampliam a distância entre a adesão formal ao SNC e sua realização prática, fazendo com que o sistema permaneça, em parte significativa do território mineiro, como uma diretriz ainda não plenamente consolidada. Soma-se a esse quadro a fragilidade de políticas voltadas à valorização do patrimônio cultural, o que restringe a construção de agendas de planejamento e as possibilidades de articulação entre cultura e desenvolvimento territorial.

Os dados da Plataforma Ver SNC, consultada em 11 de fevereiro de 2025, evidenciam essa tensão. Entre 1º de janeiro de 2012 e 30 de agosto de 2024, 466 municípios mineiros formalizaram adesão ao sistema, o que corresponde a 54,63% do total estadual.⁸ Esse dado indica adesão formal ao arranjo institucional, mas não permite, isoladamente, aferir a estruturação efetiva dos sistemas locais de cultura.

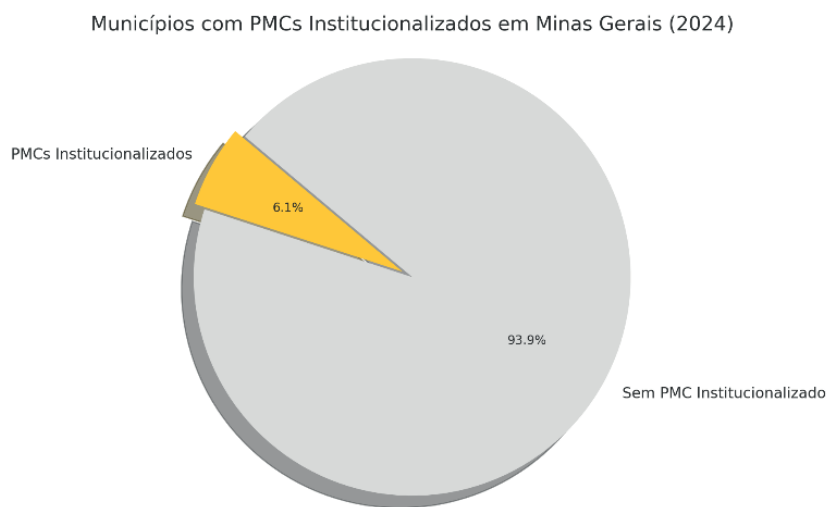
Quando se observa o grau de institucionalização, o cenário se modifica. Apenas 33 municípios reuniam os cinco componentes considerados pela plataforma, sistema local, órgão gestor, conselho, fundo e plano municipal, correspondendo a 3,87% do total de municípios do estado. A diferença entre adesão e presença desses componentes sugere que a vinculação formal ao SNC não assegura, por si, capacidade institucional para estruturar e sustentar a política cultural municipal.

⁷ Os dados populacionais e a distribuição dos municípios por faixa de habitantes foram obtidos a partir do Censo Demográfico 2022 (IBGE, 2023).

⁸ Os dados sobre adesão ao SNC, conclusão dos componentes institucionais e institucionalização dos PMCs em Minas Gerais foram extraídos da Plataforma Ver SNC em consulta realizada em 11 de fevereiro de 2025. Como a plataforma é dinâmica e sua estrutura vem sendo atualizada pelo Ministério da Cultura, os números podem sofrer alterações posteriores.

Em relação aos PMCs, foram identificados 52 municípios com o instrumento institucionalizado, o equivalente a 6,10% do total estadual. Considerando sua função de organizar diretrizes, metas e responsabilidades para a política cultural local, esse resultado indica uma presença ainda restrita dos planos em Minas Gerais. A baixa proporção sugere que, em parcela expressiva dos municípios, a gestão cultural permanece sem um instrumento formal de planejamento de médio e longo prazo, capaz de articular prioridades, orientar a aplicação de recursos e estabelecer referências para o acompanhamento das ações. Embora a existência do plano não assegure, por si só, sua execução, a ausência desse instrumento restringe as possibilidades de coordenação entre o órgão gestor, o conselho, o fundo de cultura e os mecanismos de participação social. O Gráfico 1 sintetiza a relação entre a adesão ao SNC, a conclusão dos cinco componentes institucionais e a institucionalização dos PMCs.

Gráfico 1 – Institucionalização dos PMCs em Minas Gerais, 2024



Fonte: Elaborado pelo autor com base em dados da Plataforma Ver SNC, Ministério da Cultura, consulta realizada em 11 fev. 2025.

Em um estado marcado por diversidade regional e elevada densidade patrimonial, a presença reduzida de instrumentos de planejamento pode limitar a organização das políticas culturais e dificultar ações de preservação e valorização do patrimônio. Também restringe a articulação entre cultura, educação, turismo e desenvolvimento local, reduzindo a capacidade dos municípios de responder às demandas da gestão cultural.

A baixa institucionalização dos PMCs relaciona-se à escassez de recursos financeiros, à fragilidade dos quadros técnicos, à descontinuidade administrativa e às dificuldades de manutenção de instâncias participativas. Nessas condições, conselhos e fundos de cultura tendem a atuar com menor articulação, o que prejudica a continuidade e a coordenação das ações públicas.

Os planos de cultura devem, portanto, ser compreendidos para além de sua dimensão normativa, como instrumentos de organização da ação pública e de articulação entre Estado e sociedade. Em Minas Gerais, podem contribuir para aproximar demandas sociais, políticas de preservação e estratégias de desenvolvimento territorial⁹.

Os dados analisados indicam a necessidade de ampliar o apoio técnico e financeiro das esferas estadual e federal, de modo a qualificar a implementação do SNC. Mais do que expandir a adesão formal, é necessário assegurar condições para que os municípios formulem, executem e acompanhem suas políticas culturais. Nessa direção, o fortalecimento dos PMCs pode conferir maior consistência à gestão cultural local.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise indica que a institucionalização dos Planos Municipais de Cultura (PMCs) em Minas Gerais permanece restrita e desigual. Entre 1º de janeiro de 2012 e 30 de agosto de 2024, 466 municípios formalizaram adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), o equivalente a 54,63% do total estadual. Entretanto, apenas 33 municípios reuniam os cinco componentes institucionais considerados pela Plataforma Ver SNC, correspondendo a 3,87% dos municípios mineiros, e 52 possuíam PMC institucionalizado, ou 6,10% do total. Esses dados evidenciam uma diferença expressiva entre a adesão formal ao sistema e a presença de instrumentos capazes de sustentar a política cultural no âmbito municipal.

Embora o Ministério da Cultura tenha promovido iniciativas de formação técnica e indução à organização dos sistemas locais, a adesão não assegurou, automaticamente, a estruturação dos componentes necessários à continuidade da gestão cultural. Os resultados apontam para a persistência de entraves relacionados à escassez de recursos, à limitação

⁹ Itabirito constitui um caso ilustrativo de estruturação dos componentes institucionais da política cultural no âmbito do SNC. Sobre essa experiência, ver Cabral Durso e Cívale (2023).

dos quadros técnicos, à instabilidade administrativa e às dificuldades de manutenção de instâncias participativas.

Os PMCs ocupam posição estratégica nesse processo por organizarem diretrizes, metas e responsabilidades para a ação pública cultural. Quando articulados aos princípios do SNC e às diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC), podem contribuir para a definição de prioridades, a pactuação de demandas e o acompanhamento das políticas no território. Sua relevância não decorre apenas de sua existência formal, mas das condições que permitem sua formulação, execução e revisão ao longo do tempo.

No caso mineiro, os resultados sugerem que a consolidação do SNC depende menos da ampliação de adesões e mais da criação de condições institucionais para que os municípios organizem e sustentem suas políticas culturais. Isso envolve apoio técnico e financeiro continuado, coordenação entre os entes federativos e mecanismos de acompanhamento compatíveis com as diferentes capacidades municipais. Em um estado marcado por ampla diversidade cultural e patrimonial, o fortalecimento dos PMCs pode favorecer maior articulação entre planejamento, participação social, preservação cultural e desenvolvimento territorial.

Desse modo, o artigo não conclui que a adesão ao SNC seja irrelevante, mas demonstra que ela constitui uma etapa inicial, insuficiente quando desacompanhada de estruturas administrativas, instrumentos de planejamento e condições de implementação. A distância entre compromisso formal e capacidade institucional constitui o principal resultado da análise e evidencia um ponto prioritário para o aperfeiçoamento das políticas culturais municipais.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

DURSO, F. C. Planos municipais de cultura e descentralização das políticas culturais em Minas Gerais. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 104, n. 1, 2026. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: [data].

REFERÊNCIAS

ARRETCHE, Marta Tereza da Silva. **Estado federativo e políticas sociais:** determinantes da descentralização. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan; São Paulo: FAPESP, 2011.

BARBALHO, Alexandre. Em busca da institucionalização: a adesão ao Sistema Nacional de Cultura. **PragMATIZES: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, Niterói, ano 4, n. 7, p. 70-81, set. 2014. DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v0i7.10389>.

BARROS, José Márcio. Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. p. 60-69.

BARROS, José Márcio; OLIVEIRA JR., José. Minas Gerais e Brasil: o diálogo entre duas políticas culturais. In: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (org.). **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 223-248.

BARROS, José Márcio; OLIVEIRA JR., José. Políticas culturais no Brasil e em Minas Gerais entre 2019 e 2022: desmonte e resistência. In: BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia; RUBIM, Albino (org.). **Federalismo em tempos nacionais sombrios**. Salvador: EDUFBA, 2023. v. 1, p. 129-156.

BARROS, José Márcio; OLIVEIRA JR., José. Por uma cultura do público: planos de cultura e diversidade cultural. In: BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia Maria de Souza (orgs.). **Planos municipais de cultura: reflexões e experiências**. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 13-27.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 11 fev. 2025.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012.**

Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 30 nov. 2012.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.** Institui o Plano Nacional de Cultura, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, SNIIIC, e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 3 dez. 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 11 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.835, de 4 de abril de 2024.** Institui o marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura, SNC, para garantia dos direitos culturais. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 5 abr. 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/l14835.htm. Acesso em: 11 fev. 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Ver SNC.** Brasília, DF: Ministério da Cultura, [s. d.]. Disponível em: <https://ver.snc.cultura.gov.br>. Acesso em: 11 fev. 2025.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 5.894, de 2025.** Institui o Plano Nacional de Cultura para o decênio 2025–2035. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2586419>. Acesso em: 25 jun. 2026.

CABRAL DURSO, Fábio; CIVALE, Leonardo. Políticas culturais e patrimônio: uma análise sobre a gestão do Plano Municipal de Cultura de Itabirito – MG. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 211–233, 2023. DOI: 10.9771/pcr.v16i1.48434. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/48434>. Acesso em: 25 jun. 2026.

COELHO NETO, Ernani. Por que jogar esse jogo? In: BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia Maria de Souza (orgs.). **Planos municipais de cultura: reflexões e experiências**. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 28–44.

CUNHA FILHO, Humberto. **Federalismo cultural e Sistema Nacional da Cultura:** contribuições ao debate. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

DELLAGNELO, Eloise Helena Livramento; SALLES, Helena Kuerten de; SILVA, Rosimeri Carvalho da. O processo de construção do Sistema Nacional de Cultura e a estruturação do campo das políticas culturais no Brasil. In: BARROS, José Márcio; COSTA, Kátia Maria de Souza (orgs.). **Planos municipais de cultura:** reflexões e experiências. 1. ed. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019. p. 45-72.

IBGE. Cidades e Estados: Minas Gerais. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/panorama>. Acesso em: 11 fev. 2025.

IBGE. **Censo Demográfico 2022:** população e domicílios: primeiros resultados. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/22827-censo-demografico-2022.html>. Acesso em: 11 fev. 2025.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonía y estrategia socialista:** hacia una radicalización de la democracia. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

MOREIRA, Walter. **Revisão de literatura e desenvolvimento científico:** conceitos e estratégias para confecção. Janus, Lorena, ano 1, n. 1, p. 19-30, jul./dez. 2004.

ROCHA, Sophia Cardoso. **Da imaginação à constituição:** a trajetória do Sistema Nacional de Cultura de 2002 a 2016. 2018. 517 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ROCHA, Sophia Cardoso. Planos de cultura e a descentralização de políticas culturais no Brasil. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Planos de cultura. Salvador:** EDUFBA, 2019. p. 207-230.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. GALÁXIA. **Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], n. 13, p. 101–113, 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>. Acesso em: 25 jun. 2026.

VILUTIS, Luana. Planos municipais de cultura e participação social no fortalecimento de políticas culturais. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 5, n. 2, p. 135–150, 2012. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6751/4826>. Acesso em: 11 fev. 2025.

VITÓRIA, José Ricardo; MARTINS, Barbara Calçado Lopes; EMMENDOERFER, Magnus Luiz; FIORAVANTE, Alexandre Sette Abrantes. Estado, políticas públicas e os desafios para a descentralização: a experiência da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. **Administração Pública e Gestão Social**, Viçosa, v. 7, n. 4, p. 206–217, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.21118/apgs.v7i4.809>.



Dançarina Elis Trindade é rainha do Maracatu Ouro do Congo, da família de Solano Trindade

Foto: Rovena Rosa / Agência Brasil

Embu das Artes, SP

SOBRE A COORDENAÇÃO

EDITORIAL

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.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1604785658347017>

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.

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

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.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2675191520238904>

Juan Ignacio Brizuela

Doutor em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos – IHAC, UFBA. Posdoc (CAPES/Brasil) do Programa Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da UNILA. Colíder do grupo Observatório da Diversidade Cultural – ODC, junto ao prof. José Márcio Barros (UEMG/PósCultura). Idealizador do @recantolatino.rl – produtora cultural.

Pesquisador da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência (IEA/USP), selecionado na titularidade do prof. Néstor García Canclini (2020/2022).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6362525134331343>

Kátia Costa

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade pela UFBA. 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.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0678094063211133>

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.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8092851472158617>

Sharine Melo

Coordenadora de Fomento Direto na Funarte. É doutora (2015) em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Leeds (Inglaterra). Entre 2021 e 2025, foi pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência (Instituto de Estudos Avançados Universidade de São Paulo), sob a supervisão do Prof. Dr. Martin Grossmann e a coordenação do Prof. Dr. Néstor García Canclini. Como um dos resultados da investigação, publicou o livro *Poetas em tempos de penúria: trabalho, política e encontros nos setores culturais do Brasil e do México* (Editora IEA, 2025) e colaborou para a elaboração do site *Diálogos com Canclini no Brasil*. É integrante do Grupo de Pesquisa do Observatório da Diversidade Cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7125028570736485>

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>



**Maria da Guia, médium da
Tenda Espírita Vovó Maria Conga de Aruanda
Foto: Tânia Rêgo / Agência Brasil
Rio de Janeiro, RJ, 2016**

SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma organização social **certificada como Ponto de Cultura pelo MINC e SMC de BH**, integrado 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 Márcio 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 e revista, 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 2024 responsável pela formação e capacitação de mais de 5.000 pessoas;
- Portal Observatório da Diversidade Cultural (www.observatoriodadiversidade.org.br);
- Revista Boletim ODC com 103 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);
- Pesquisa A LAB 1 e a diversidade cultural em MG (2023-2024);
- 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.



Obra da exposição Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira,
no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Foto: Fernando Frazão / Agência Brasil
Rio de Janeiro, RJ, 2024

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

SEÇÃO I – Memórias, patrimônios e saberes em resistência

AÇÃO COMUNITÁRIA, MEMÓRIA E SABERES TERRITORIAIS EM JEQUITIBÁ-MG:
CULTURA, RESISTÊNCIA E CIDADANIA CULTURAL

Geralda das Dores Correia

Geralda das Dores Correia, conhecida artisticamente como Dora Correia, é artista plástica, pesquisadora independente e servidora pública municipal de carreira em Jaboticatubas-MG, onde atua como Fiscal Municipal de Tributos desde 2007. É graduada em Administração Pública pela Universidade Federal de Lavras (UFLA, 2017) e em Biblioteconomia (2026), com especialização em Direito Tributário (2018) e tem MBA em Gestão Fiscal e Tributária (2026). Sua trajetória artística e acadêmica é profundamente marcada pela cultura de Jequitibá-MG, onde cresceu e vivenciou os saberes, as memórias e as manifestações culturais do território do Médio Rio das Velhas. Desenvolve pesquisa independente nas áreas de cultura popular, patrimônio imaterial, memória e saberes tradicionais, articulando essas experiências à sua produção nas artes plásticas, com atuação em escultura e pintura. Em 2024, recebeu Certificado de Mérito Artístico do Luxembourg Art Prize, da Pinacothèque de Luxembourg, e, em 2025, Certificado de Reconhecimento Cultural da Prefeitura de Jaboticatubas, por meio da Lei Aldir Blanc. Seus interesses de pesquisa abrangem Administração Pública, Gestão da Informação, Gestão do Conhecimento e as relações entre gestão pública, cultura e território.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4597056982799240>

A PESCA ARTESANAL E URBANA DO RECIFE – PERNAMBUCO: OS DESAFIOS
FRENTE ÀS PRESSÕES URBANAS

Artur Borsa de Souza

Museólogo (COREM1R 0710-I) pela UFPE, e Técnico de Artes Visuais pelo IFPE, e move sua trajetória que preservar e criar acervos é dar voz às histórias que

constroem nossa identidade. Com atuação que vai da gestão de coleções e mediação cultural à salvaguarda da memória urbana, Artur coloca o pé no território: usa sua experiência pra traduzir e conectar comunidades tradicionais, direitos humanos e saberes populares à museologia. Sendo morador de bairro ribeirão, Brasília Teimosa, Candóblecista, ele compreende que é fundamental a presença das comunidades tradicionais pra vida no urbano e fora dele.

Lattes:

MUITOS PATRIMÔNIOS IMPORTAM: AÇÕES EDUCATIVAS PARA VALORIZAR MEMÓRIAS E IDENTIDADES DE OUTROS GRUPOS SOCIAIS

João Lorandi Demarchi

Desenvolve estágio de pesquisa pós-doutoral no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (FE-USP). Mestre em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com pesquisa financiada pela CAPES. Especialização em Processo Didático-Pedagógica para Cursos de Modalidade a Distância pela Univesp e em Psicologia pela PUC-MG. Graduado em História (licenciatura e bacharelado) pela FFLCH-USP. Foi bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi monitor-bolsista do Programa de Formação de Professores no Núcleo de Avaliação Institucional (NAI-USP). Foi facilitador e orientador de trabalhos de conclusão de curso na Univesp. Membro da Rede Paulista de Educação Patrimonial (REPEP). Líder do grupo de pesquisa Centelhas (Centro de Estudos sobre Educação, História e Referências Culturais), certificado pelo CNPq. Integra o grupo de pesquisa "Patrimônio, espaço e memória", também certificado pelo CNPq. Desenvolve pesquisas sobre educação patrimonial, história da educação, história do pensamento educacional, patrimônio cultural e ensino de história. Coordena o Centro de Memória Social da UEMG. É professor.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4031106298962056>

Ana Paula Itocazo Soida

Arquiteta e urbanista e Mestre em Geografia Urbana, atuante na área de preservação do patrimônio edificado arquitetônico e pesquisadora de patrimônio cultural. É especialista em Sociopsicologia pela Fundação-

Escola de Sociologia e Política de São Paulo- FESPSP (2016) e também em Gestão de Obras de Restauro pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada - CECI (2013) do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É arquiteta e urbanista graduada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2007), atuante, desde então em pesquisas, projetos e obras de conservação e restauro de edificações protegidas por órgãos municipais, estadual e federal. Mestre em Geografia Urbana em 2025 pela FFLCH-USP, com experiência em Educação Patrimonial e Inventários Participativos de Referência Culturais. É pesquisadora voluntária da Rede Paulista de Educação Patrimonial - REPEP desde 2015.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3253121584335461>

ENTRE TRILHOS E ARQUIVOS: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE MEMÓRIA FERROVIÁRIA, SILENCIAMENTOS E JUSTIÇA DE TRANSIÇÃO NO CEARÁ

Cynthia Rocha Brasil

Mestranda em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará, possui graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Ceará (2007) e Especialização em Pesquisa Científica pela Universidade Estadual do Ceará (2012). Atualmente é bibliotecária da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, lotada no Arquivo Público do Estado. Trabalha com o fundo Associação Anistia 64/68, tratando tecnicamente a documentação de acordo com as diretrizes da Ciência da Informação / Arquivologia, com ênfase em Técnicas de Recuperação e Disseminação da Informação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8835876623406109>

O TINHLOLO NOS SISTEMAS DIVINATÓRIOS EM ÁFRICA: RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E REPOSITÓRIO DO CONHECIMENTO ANCESTRAL

Kenia Caroline Vieira da Silva Cuna

Cientista Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas, 2008), Especialista em Desenvolvimento Social e Económico pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL, 2016) e Doutoranda em Estudos Africanos na mesma instituição. Fundadora da Sociedade Território (2016), empresa moçambicana voltada à pesquisa social aplicada, atua em Moçambique desde 2012, com ampla experiência na condução de estudos

socioeconômicos e antropológicos. Sua atuação concentra-se em estudos de base, deslocamentos populacionais involuntários, questões de gênero, direitos humanos e forças de defesa e segurança, bem como em processos de monitoria e avaliação de intervenções no campo do desenvolvimento. Participou de projetos em diversos setores, incluindo infraestrutura, acesso à água e saneamento, energia, mineração, petróleo e gás. Desenvolve pesquisas nas áreas de Antropologia do Ritual, Antropologia do Conflito e Sociologia do Desenvolvimento, com enfoque interdisciplinar e atenção às dinâmicas sociais em contextos africanos contemporâneos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0047162493629708>

SEÇÃO II – Vozes, trajetórias e experiências comunitárias

A TRAJETÓRIA DE MICHEL YAKINI-IMAN E DO SARAU ELO DA CORRENTE, EM PIRITUBA, ZONA NOROESTE DE SÃO PAULO (SP)

Iago Vernek Fernandes

Professor da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo (SP) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Planejamento e Gestão do Território da Universidade Federal do ABC. Graduado em Geografia pela Universidade Estadual de Campinas. Participa do Territorial Grupo de Pesquisa Território Praticado, Conjuntura e Tecnopolítica na América Latina. Integrante do Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social, coordenador do Observatório das Transmissões de Futebóis e organizador do LabTaCo (Laboratório Tático do Comum), projeto realizado junto a comunidade Guarani Mbyá na Terra Indígena Tenonde Por'ã.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1668152922730673>

ENTREVISTA COM MESTRE CHICO BELO: TESOURO VIVO DO ESTADO DO CEARÁ – PATRIMÔNIO VIVO DA ARTE E DA CULTURA DO COURO

Thyago Santos de Freitas

Professor, Administrador, Escritor, Gestor Cultural e Produtor musical e de audiovisual. Possui especialização em Administração e negócios e em Gestão e Didática do Ensino Superior. Vasta experiência nas áreas de Gestão Pública, Administração, Financeira, Cultural e Gestão de pessoas. Presidente do Instituto Mestre Chico Belo. Um dos Diretores do Espetáculo “A Paixão de Cristo de Caridade – CE” desde 2010, promovido pela ABRACE

- Associação Brasileira dos Amigos de Caridade - CE, instituição ao qual faço parte. Um dos Produtores da Centenária Coroação de Nossa Senhora em Caridade - CE (Patrimônio Cultural Imaterial - Lei Municipal 312/2015). Membro associado da ACA - Academia Cearense de Artes do Ceará. Ator e Auxiliar de Produção do Longa-metragem "Quando morrem os bravos" gravado em 2019 no município de Caridade (em fase de finalização). Escritor dos livros: Mestre Belinho e a arte do couro (2023), Chico Belo, o menino que se tornou Mestre do couro (2025), Inventário dos Artesãos do couro dos Sertões de Canindé e Biografia do Mestre Chico Belo, 60 anos de artesanato em couro no Ceará (ambos em fase de finalização).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4372645243859491>

ENTREVISTA COM RAMAYAN SOL

José Márcio Barros

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1992) e Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (1980). Professor do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais e do Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da UFBa. Atua nas áreas da Gestão Cultural, Políticas Culturais, Diversidade Cultural, Processos de Mediação e Antropologia e Comunicação. Coordena o Observatório da Diversidade Cultural, integra o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT, o Programa Pensar e Agir com a Cultura e participa da Rede de Pesquisadores em Políticas Culturais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1604785658347017>

SEÇÃO III - Territórios de criação, cuidado e ação comunitária

UMA EXPERIÊNCIA DE DESIGN COLABORATIVO NA PERIFERIA E O ESTANDE DE LIVROS DA 2ª FEIRA DO LIVRO DO MORRO DO PAPAGAIO

Dayana Paula Rodrigues Cândido

Mestra em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e graduada em Design de Ambientes pela mesma instituição. Empreendedora na área do Design Social, é co-fundadora da Margem Design, empresa especializada em projetos de Design de Ambientes e Paisagismo com foco em territórios periféricos. Atua como gestora e produtora cultural,

coordenando e executando projetos socioculturais voltados à promoção da cultura, do design, cinema e juventude.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6847199044211376>

Diana de Castro Possas

Designer de ambientes, mestre em Design e Cultura pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e graduada em Design de Ambientes pela mesma instituição. Atua nas áreas de Design, cultura e processos colaborativos, com interesse nas relações entre design, território e transformação social em contextos periféricos. É Co-fundadora da Margem Design, iniciativa voltada à atuação do design em comunidades periféricas, e desenvolve projetos e pesquisas que articulam design, cultura, participação e valorização dos territórios.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8837114167079747>

Marcelina das Graças de Almeida

Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Realiza pesquisas relacionadas à história do design, cultura material, diversidade e as relações entre os sentidos da morte e morrer, com foco nos cemitérios oitocentistas. Membro do Comitê de Salvaguarda do Largo do Rosário, em Belo Horizonte e presidenta da Comissão Local de Heteroidentificação da Escola de Design, UEMG.

INTERVENÇÃO ARTÍSTICA NO TERRITÓRIO: UMA PRÁTICA DE ENFRENTAMENTO AO MACHISMO NO ENSINO FUNDAMENTAL DE UMA ESCOLA PÚBLICA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

João Vitor Pinheiro Reis

Professor das redes municipais de São Bernardo do Campo e de São Paulo. Formado pela Universidade de São Paulo (USP), atua na educação básica e constrói a trajetória profissional a partir da valorização e da defesa da escola pública.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1515798271464853>

A BOCA PENSA ONDE A TERRA CANTA

Cecília Suñé Novossat

Arte educadora popular, produtora, facilitadora e articuladora de projetos coletivos e comunitários. Multiartista, oficinaira, educadora popular, brincante, ativadora de processos criativos, atriz, performer, dançarina, psicóloga, plantadeira. Trabalha em diferentes regiões do Brasil entre redes de saúde e assistência, territórios tradicionais indígenas e quilombolas, movimentos sociais, universidades, institutos psiquiátricos, ocupações e coletivos, com artes do corpo, promoção de saúde, cultura e educação popular, salvaguarda cultural, vivências criativas e sensório-corporais, intergeracionalidade, colaboração em rede, feminismos, agroecologia e bem viver. Psicóloga especialista em Saúde Coletiva e Agroecologia (UFRGS/UPE/Fiocruz). Integrante do Grupo Mestra Zeza do Coco e Raízes do Quilombo, do Reisado Estrela do Divino, da Rede de Sementes Crioulas do Agreste Meridional de Pernambuco (Rede SEMEAM) e da Escola dos Ventos (Articulações territoriais das comunidades atingidas pelas usinas eólicas em parceria com Fiocruz, UPE e Comissão Pastoral da Terra – CPT), caminha por coletividade, justiça, libertação e afeto, em diferentes estratégias políticoartísticas para colaborar nas lutas anticoloniais e antipatriarcais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3918770277451669>

HIP-HOP, IMPROVISACÃO E CIDADE: SINGULARIDADES CORPORAIS E PRODUÇÃO DO COMUM

Camilla Millan Coelho de Magalhães

Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com bolsa FAPESP, e mestra pelo mesmo programa, com bolsa CAPES. Graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero, onde também foi pesquisadora-bolsista de Iniciação Científica. Integra o Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura do Ouvir e participa do projeto de pesquisa “Laboratório de Experiências para Co-Imaginar Mundos: Comum-ismos, Compostagens Anárquicas e outras Semeaduras”, coordenado por Christine Greiner, com financiamento da FAPESP. Atuou como professora auxiliar de Comunicação Oral e Escrita no Insper One, monitora inclusiva no Núcleo de Apoio Pedagógico e Educação Inclusiva (NAPEI/PUC-SP) e repórter de cultura e política na Rolling Stone Brasil. Jornalista, pesquisadora, artista da cena Hip-Hop e produtora cultural,

desenvolve pesquisas sobre comunicação, artes do corpo e cultura Hip-Hop, investigando improvisação nas danças Hip-Hop, práticas coletivas, produção do Comum, políticas do corpo e processos de criação em artes do corpo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0259713189303605>

CORPO TRANSEUNTE E TECNOLOGIA SOCIAL: A BALLROOM COMO AÇÃO COMUNITÁRIA E RESISTÊNCIA DECOLONIAL NO BRASIL

Joshua Edward Binfor

Joshua Binfor (Anansi) é pesquisador de mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bolsista FAPESB, sob orientação do Prof. Dr. Lívio Sansone e co-orientação da Profa. Dra. Caterina Alessandra Rea (UNILAB). Graduação em Hispanic Studies and Portuguese pela Queen Mary University of London. Performer da cena Ballroom com o nome Anansi, é membro da House of Angels e integra sua dissertação, "Ballroom como Arquivo Vivo: Performances Queer e Memória Africana na Diáspora Brasileira", à pesquisa etnográfica realizada na cena de Salvador. **ORCID:** 0000-0003-3837-6049.

SEÇÃO IV – Políticas culturais, participação e direito à cultura

INFRAESTRUTURAS DE PROXIMIDADE E PRODUÇÃO DO COMUM: OS PONTOS DE CULTURA NO TERRITÓRIO

Lisa Carolina Gomes Coleta

Possui graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais(2017) e ensino-medio-segundo-graupelo Colégio Tiradentes MG(2013). Atualmente é Professora da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. Tem experiência na área de Sociologia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1502590683841903>

PARTICIPAÇÃO PARA QUEM? INFÂNCIA, AÇÃO COMUNITÁRIA E OS LIMITES DA PARTICIPAÇÃO NAS POLÍTICAS CULTURAIS BRASILEIRAS

Plínio Rattes

Doutor (2022) e Mestre (2017) pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, vinculado ao Instituto de Humanidades,

Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Comunicação - Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA (2007). É Pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT (UFBA), desde 2005, e do Observatório da Diversidade Cultural - ODC (PUC-Minas/UEMG), desde 2016. Foi editor do Boletim ODC (ISSN 2526-7442) juntamente com o Professor José Márcio Barros, nos anos 2018 e 2019. Autor e organizador, em parceria, das seguintes publicações: Guia de Elaboração e Realização de Propostas Culturais (FUNCEB, 2012) e Um lugar para os espaços culturais (EDUFBA, 2019). Possui artigos publicados nos livros: Gestão Cultural e Diversidade (EDUEMG, 2018), A cultura em tempos sombrios (EDUFBA, 2022) e Diálogos sobre gestão cultural (EDUFBA, 2025). Na docência, atuou como Tutor e Orientador técnico no projeto Planos Municipais de Cultura em Ambiente de Aprendizagem à Distância, promovido pelo MinC e a Escola de Administração da UFBA, nas edições de 2014-2015 e 2017. Entre 2015 e 2017, esteve como Tirocinista e Professor Substituto na Faculdade de Comunicação da UFBA, onde ministrou três disciplinas nos cursos de graduação em Produção Cultural e Jornalismo: Oficina de Gestão Cultural, Oficina de Análise de Públicos e Mercados Culturais e Estudo Orientado em Comunicação. Atuou na Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB (2007 a 2011), exercendo os cargos de coordenador de programação da Diretoria de Espaços Culturais e de coordenador de editais, e no Teatro Sesc Senac Pelourinho (2011 a 2017), como produtor cultural. Atualmente exerce o cargo de Gerente do Programa Cultura do Sesc Bahia e trabalha com planejamento, gestão, curadoria e orientação técnica às equipes dos equipamentos culturais da instituição (Teatros, Galerias, Bibliotecas e Salas de leitura). Tem experiência em políticas e gestão cultural, processos de mediação, públicos e práticas culturais, espaços e equipamentos culturais, curadoria, planejamento e execução de projetos culturais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0118674268071904>

Poliana Bicalho

Doutoranda pelo programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade - UFBA (em andamento), Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UFBA, com pesquisa voltada ao campo da Mediação Cultural (2016), Especialização em Política e Gestão Cultural - UFRB (2021), formada em

Licenciatura em Teatro/UFBA (2011) e Comunicação com habilitação em Jornalismo/UESB (2008). Co-idealizadora do Petiz – Festival de Arte para Infância e Juventude (2016/2022). É professora de teatro da rede municipal de educação da cidade de Salvador. Suas principais áreas de interesse são: gestão cultural, mediação cultural, infâncias, teatro, educação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2323251950871840>

MEDIAÇÃO INCLUSIVA NAS POLÍTICAS CULTURAIS: EXPERIÊNCIA, CUIDADO E TERRITÓRIO

Marcelo Branco Cruz

Gestor cultural, pesquisador e produtor. Especialista em *Gestión y Políticas Culturales* pela Universitat de Girona/UNESCO e em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), é licenciado em Artes Visuais. Desenvolve pesquisas sobre políticas culturais, sistemas de cultura, participação social e gestão pública da cultura. É autor de artigos apresentados e publicados no Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT/UFBA), no Congresso Latino-Americano de Gestão Cultural de Guadalajara, México e no Seminário de Avaliação de Políticas e Indicadores Culturais da UFBA. Foi presidente da Fundação Cultura Barra Mansa (2017–2025) e do Fórum Estadual de Dirigentes e Secretários Municipais de Cultura do Rio de Janeiro (2017–2022), articulando sua produção acadêmica à experiência na formulação e implementação de políticas públicas de cultura.

PLANOS MUNICIPAIS DE CULTURA E DESCENTRALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM MINAS GERAIS

Fábio Cabral Durso

Sociólogo e doutorando em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), na modalidade profissional (2021), especialista em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Campus Ouro Preto (2022), e graduado em Ciências Sociais pela UFV (2016). Realizou intercâmbio acadêmico na Universidad de Caldas, em

Manizales, Colômbia (2013), e estudos no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em 2018. Atua como pesquisador e consultor na área de políticas culturais. Exerceu a chefia do Departamento de Turismo de Viçosa/MG (2025), atuou como colaborador técnico na elaboração do diagnóstico e do Plano Municipal de Cultura de Itabirito (2017) e foi conferencista no Instituto Brasil-Colômbia, em Bogotá. Dedica-se principalmente aos seguintes temas: políticas culturais e políticas de patrimônio no Brasil e na América Latina; memória social; gestão cultural; participação social; educação patrimonial; direitos culturais; internacionalização da educação superior; e interculturalidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0074644837598412>

