



# RIF

Revista Internacional  
de Folkcomunicação

**DOSSIÊ:**

# CULTURA NA PANDEMIA

Vol. 19 | Nº 43, 2021

Organização:

**Dra. Betania Maciel (ESUDA e CLAEC)**

**Dr. Kevin Willian Kossar Furtado (UFPR)**

## EXPEDIENTE

Revista Internacional de Folkcomunicação, Volume 19, Número 43, jul./dez. 2021.

- ISSN: 1807-4960 -

A Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF) é um periódico acadêmico da área de Folkcomunicação, com caráter interdisciplinar e publicação semestral. É editada pelo Programa de Mestrado em Jornalismo da UEPG, com apoio da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom) e da Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação para o Desenvolvimento Regional.

## EDITORIA EXECUTIVA

**Editora Executiva:** Dra. Karina Janz Woitowicz

**Assistência Editorial:** Angelo Eduardo Rocha, Jaqueline Andriolli e Lucas Santos Carmo Cabral

## DOSSIÊ CULTURA NA PANDEMIA

**Editores convidados:** Dra. Betania Maciel (Faculdade de Ciências Humanas - ESUDA; Centro Latino Americano de Estudos em Cultura - CLAEC), Dr. Kevin Willian Kossar Furtado (Universidade Federal do Paraná)

## HOMENAGEM GILMAR DE CARVALHO

**Editores convidados:** Dra. Maria Érica de Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará), Dra. Cristina Schmidt (Universidade de Mogi das Cruzes), Dr. Helonis Brandão (Secretaria de Educação do Estado do Ceará), Dr. Fábio Parode (Universidade Federal do Ceará)

## CONSELHO EDITORIAL

Dr. Joseph Straubhaar (University of Texas, EUA), Dr. Alberto Pena Rodríguez (Universidad de Vigo, Espanha), Dra. Carmen Gómez Mont (Universidad Nacional Autónoma de México), Dr. Eloy Martos Nuñez (Universidad Complutense de Madrid, Espanha), Dra. Esmeralda Villegas Uribe (Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia), Dr. Carlos Felimer Del Valle Rojas (Universidad de la Frontera, Chile), Dr. Osvaldo Trigueiro (Universidade Federal da Paraíba), Dr. Vicente Castellanos (Universidad Autónoma Metropolitana, México), Dr. Rodrigo Browne Sartori (Universidad Austral de Chile), Dr. Carlos Nogueira (Universidade Nova de Lisboa), Dr. Luís Humberto Jardim Marcos (Instituto Superior da Maia, Portugal), Dra. Elizabeth Bautista Flores (Universidad Autónoma Ciudad Juárez, México), Dra. Eugenia Borsani (Universidad Nacional del Comahue, Argentina), Dr. Carlos Francisco Bauer (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Dr. Fernando Fischman (Universidad de Buenos Aires), Dr. Phil Chidester (Illinois State University), Dr. Guillermo Orozco Gómez (Universidad de Guadalajara), Dr. Mohammed ElHajji (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Dr. Amparo Huertas Bailén (Universitat Autònoma de Barcelona), Dr. Tomas Jane (Escola Superior de Jornalismo de Moçambique), Dra. María Dolores Montero Sánchez (Universidad Autónoma de Barcelona).



## COMISSÃO CIENTÍFICA

Dra. Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Dra. Betania Maciel (Faculdade de Ciências Humanas - ESUDA; Centro Latino Americano de Estudos em Cultura - CLAEC), Dra. Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Dr. Marcelo Pires de Oliveira (Universidade Estadual de Santa Cruz), Dra. Maria Érica de Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará), Dra. Cristina Schmidt (Universidade de Mogi das Cruzes), Dr. Itamar Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Dra. Lucimara Rett (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Dr. Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Dr. Marcelo Sabbatini (Universidade Federal de Pernambuco), Dra. Paula Melani Rocha (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Renata Marcelle Lara (Universidade Estadual de Maringá), Dr. Sérgio Luiz Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. SuellyMaux Dias (Universidade Federal da Paraíba), Dr. Yuji Gushiken (Universidade Federal de Mato Grosso), Dra. Eliane Penha Mergulhão Dias (Universidade Paulista), Dr. Luiz Custódio da Silva (Universidade Estadual da Paraíba), Dr. Sebastião Guilherme Albano (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), Dra. Magali do Nascimento Cunha, Dr. José Cláudio Alves de Oliveira (Universidade Federal da Bahia), Dr. Orlando Maurício de Carvalho Berti (Universidade Estadual do Piauí), Dr. Renan Albuquerque Rodrigues (Universidade Federal do Amazonas), Dra. Míriam Cristina Carlos Silva (Universidade de Sorocaba), Dra. Paula de Souza Paes (Universidade Federal da Paraíba), Dra. Juliana Colussi (Universidade del Rosario, Colômbia), Dr. Iury Parente Aragão (Universidade Estadual da Bahia), Dra. Círcia Peruzzo (Universidade Anhembi Morumbi), Dr. Luciano Victor Barros Maluly (Universidade de São Paulo), Dr. Wolfgang Teske (Universidade Estadual do Tocantins), Dra. Clarissa Marques (Universidade de Pernambuco), Dr. Marco Bonito (Universidade Federal do Pampa), Dr. Guilherme Moreira Fernandes (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia).

## PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

Dra. Betania Maciel (Faculdade de Ciências Humanas - ESUDA; Centro Latino Americano de Estudos em Cultura - CLAEC), Dr. Kevin Willian Kossar Furtado (Universidade Federal do Paraná), Dra. Maria Érica de Oliveira Lima (Universidade Federal do Ceará), Dra. Cristina Schmidt (Universidade de Mogi das Cruzes), Dr. Helonis Brandão (Secretaria de Educação do Estado do Ceará), Dr. Fábio Parode (Universidade Federal do Ceará), Dr. Rozinaldo Miani (Universidade Estadual de Londrina), Dr. Marcelo Sabbatini (Universidade Federal de Pernambuco), Dra. Paula de Souza Paes (Universidade Federal da Paraíba), Dra. Karina Janz Witowicz (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Cíntia Xavier (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dr. Guilherme Moreira Fernandes (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), Dr. Élmano Ricarte (Universidade Nova de Lisboa), Dr. Rafael Schoenherr (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Dra. Roseméri Laurindo (Universidade Regional de Blumenau).

## DESIGN GRÁFICO

**Projeto Gráfico:** Kevin Willian Kossar Furtado



**Capa:** Angelo Eduardo Rocha

## **EDITORAÇÃO**

A Revista Internacional de Folkcomunicação utiliza como sistema de editoração o Open Journal Systems (OJS).

## **INDEXAÇÃO**

A RIF está indexada nas seguintes bases de dados: Redalyc, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Latindex, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico – REDIB, Citas Latinoamericanas em Ciências Sociais y Humanidades - CLASE, Google Scholar, Sherpa/Romeo, Red Latinoamericana de Revistas - LatinRev, Diadorim/IBICT, Sumarios, Portal de la Comunicación, Portal LivRe!, Portal Periódicos da CAPES, Reviscom, Oasisbr, Bibliografía Latinoamericana em Revistas de Investigación Científica y Social - BIBLAT, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences – ERIH PLUS, Mir@bel, Journals for Free, AURA.

## **Fale com a RIF**

[revistafolkcom@uepg.br](mailto:revistafolkcom@uepg.br)

## Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Revista Internacional de Folkcomunicação. Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom); Cátedra

UNESCO/UMESP de Comunicação para o Desenvolvimento Regional.

Brasília, DF., v. 1, n. 1, jan./jun. 2003; Ponta Grossa, PR, v.19, n.43, 2021.

Semestral 2003-2011; Quadrimestral 2012-2016

Semestral, 2017-

ISSN - 1807-4960 - (On-line)

v.1-4, editada por Brasília: IESB, 2003-2004.

v.5- editada pelo Departamento de Jornalismo da UEPG, 2005-

1. Comunicação - periódicos. 2. Jornalismo – periódicos. I Departamento de Jornalismo – Universidade Estadual de Ponta Grossa.

CDD 070

302



# SUMÁRIO

## EDITORIAL

9

---

## HOMENAGEM A GILMAR DE CARVALHO

Cordel

12

**Teresinha Vidal**

---

Gilmar, homem semente

14

**Maria de Lourdes Macena de Souza**

---

O conceito de Tradição na obra de Gilmar de Carvalho e as perspectivas sobre a poesia de cordel no campo da Comunicação

31

**Maria Gislene Carvalho Fonseca**

---

Atualidade em Cordel: linguagem popular e suporte jornalístico

46

**Eliane Mergulhão**

**Cristina Schmidt**

**Sônia Jaconi**

---

## DOSSIÊ “CULTURA NA PANDEMIA”

Apontamentos folkcomunicacionais sobre os desafios da comunicação em tempos da pandemia da Covid-19

64

**Betania Maciel**

---

Arte e cultura na pandemia - Convergências e inovações de espaços artísticos culturais com espaços virtuais

79

**Verena Carla Pereira**

**Michelle Bezerra da Silva**

**Otávio Osaki Cruz**

---

Grafite em tempos da pandemia de Covid-19: uma análise folkcomunicacional a partir da arte urbana

97

**Marcelo Sabbatini**

Ativismo Folkcomunicacional: Práticas de Comunicação e Resistência das Culturas Populares na Pandemia da Covid-19 em Sergipe

127

---

**Flávio Santana**  
**Denio Santos Azevedo**  
**Arisvaldo Andrade Santos Neto**

Modo *online* ativado: estudo sobre a realização de eventos audiovisuais durante a pandemia de Covid-19

146

---

**Ariane Barbosa Lemos**

Batuque para enfrentar a pandemia: resistência e adaptação para a *ciberquadra* de ensaio nas *lives* da escola de samba Mocidade Independente (RJ)

167

---

**Marco Aurelio Reis**  
**Rafael Otávio Dias Rezende**  
**Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues**

O silêncio da Sapucaí e o barulho na internet: relação espaço-tempo durante o carnaval da pandemia

189

---

**Valmir Moratelli**  
**Mariana Dias**

Cultural Diplomacy on International Film Festivals, during the unprecedented year of 2020

208

---

**Manuela Fetter Nicoletti**  
**João Guilherme Barone Reis e Silva**

A pandemia da COVID-19 e o seu impacto na indústria do livro no Brasil

229

---

**Whaner Endo**

Covid-19 e literatura de cordel: educação em saúde pela via da folkcomunicação

247

---

**Pedro Paulo Procópio de Oliveira Santos**  
**Bruno Bernardo Galindo Lopes**  
**Nazarete de Souza**

## **ARTIGOS GERAIS**

O Digital do Imaterial: estratégias de digitalização para preservação de patrimônios culturais presentes nos sinos mineiros

**267**

**Urbano Lemes Jr.  
Vicente Gosciola**

Contribuições para pensar as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes - comunicadores folk

**285**

**Thífani Postali**

A folkcomunicação imagética de Sebastião Salgado no retrato de políticas sociais e ambientais

**303**

**Denis Porto Renó  
Lívia Maria de Oliveira Furlan**

A religiosidade marginal-maçonista da Igreja dos Humildes: considerações teológico-folkcomunicacionais

**318**

**Kevin Willian Kossar Furtado**

## **ENSAIO FOTOGRÁFICO**

Sertão Ocre: memórias do presente

**342**

**Antonio Leonardo de Sousa Rei**

## **RESENHAS & CRÍTICAS**

Representação das lendas folclóricas pelos meios de comunicação de massa: uma análise sobre a série Cidade Invisível, da Netflix

**351**

**Adriele Silva**

RIF

editorial

edi

editori

ria

## Editorial RIF

A edição da *Revista Internacional de Folkcomunicação* (RIF) que encerra o ano de 2021 é um convite a refletir sobre as perdas, as mudanças e os impactos causados pela pandemia da Covid-19 em diversos setores da sociedade. Falar sobre perdas remete à triste marca de mais de 610 mil mortes registradas no país desde o início da crise sanitária em março de 2020 até o final do ano de 2021. Uma dessas vítimas, o professor Gilmar de Carvalho, falecido em Fortaleza em 17 de abril de 2021, recebe a homenagem da RIF em forma de seção especial na presente edição.

A iniciativa surgiu da parceria proposta pela revista *Passagens*, da Universidade Federal do Ceará, que consistiu em um trabalho conjunto em memória da trajetória e da obra de Gilmar de Carvalho, contando com a colaboração dos(as) pesquisadores(as) Helonis Brandão (SEDUC-CE), Cristina Schmidt (UMC e Rede Folkcom), Maria Érica de Oliveira Lima (UFC e Rede Folkcom) e Fábio Parode (UFC) como editores convidados.

Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho é reconhecido um dos grandes pesquisadores brasileiros das culturas populares. Além de pesquisador e professor, foi ator, teatrólogo, jornalista e publicitário, deixando um legado de múltiplas contribuições. Algumas delas estão registradas na seção especial, que inicia com um cordel em sua homenagem, produzido pela poetisa, cordelista e professora Teresinha Vidal. Um registro sensível das contribuições de Gilmar de Carvalho para a cultura popular se faz presente no artigo de Maria de Lourdes Macena de Souza, artista e docente cearense cujas relações de pesquisa e afeto com Gilmar, “homem semente”, se estabeleceram a partir da luta em defesa dos saberes tradicionais.

A dedicação de Gilmar de Carvalho à literatura de cordel é um dos aspectos centrais de sua trajetória. O tema está representado em dois artigos da seção especial da RIF: o primeiro, de autoria de Maria Gislene Carvalho Fonseca, discute o conceito de tradição em Gilmar de Carvalho e enfoca perspectivas de estudo do cordel na Comunicação. O outro, de Eliane Mergulhão, Cristina Schmidt e Sônia Jaconi, aborda a atualidade do cordel como linguagem popular e suporte jornalístico, referenciando a importância dos estudos do pesquisador.

Outro destaque da edição são os artigos que compreendem o dossiê sobre cultura no contexto da pandemia, organizado pela professora Dra. Betania Maciel (Faculdade de Ciências Humanas - ESUDA; Centro Latino Americano de Estudos em Cultura - CLAEC) e

pelo professor Dr. Kevin Willian Kossar Furtado (Universidade Federal do Paraná). Ao todo, são dez artigos que refletem sobre impactos, transformações e experiências no campo da cultura, de modo a evidenciar as contribuições da folkcomunicação para o conhecimento da realidade em um cenário de crise.

No artigo de Betania Maciel, a comunicação dos grupos marginalizados e as práticas independentes se inserem no contexto dos desafios da (folk)comunicação em tempos da pandemia da Covid-19. Também com foco nas manifestações da cultura, Verena Carla Pereira, Michelle Bezerra da Silva e Otávio Osaki Cruz discutem as adaptações de atividades artísticas e culturais para o formato online, reestruturando as lógicas de produção, circulação e consumo.

As práticas de resistência cultural no cenário pandêmico são tema do artigo de Marcelo Sabbatini sobre o grafite urbano, entendido como um sistema alternativo de comunicação que abordou a problemática da Covid, e de Flávio Santana, Denio Santos Azevedo e Arisvaldo Andrade Santos Neto, que pesquisaram o ativismo de mestres e mestras populares em Sergipe no período.

Também integram o dossiê análises sobre a cultura no ambiente digital, em que se evidenciam formas de adequar manifestações populares à condição de isolamento social. Os eventos audiovisuais realizados na modalidade virtual no período da pandemia em Minas Gerais são analisados por Ariane Barbosa Lemos. O carnaval é o foco da análise de Marco Aurelio Reis, Rafael Otávio Dias Rezende e Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues, que abordam a adaptação para a ciberquadra de ensaio nas lives da escola de samba Mocidade Independente (RJ) e a busca pela participação do público, e de Valmir Moratelli e Mariana Dias, que articulam as noções de nostalgia e memória para analisar um canal do youtube que, diante da ausência dos desfiles, transmitiu imagens de carnavais antigos.

O impacto da pandemia na produção, circulação e consumo cultural também assume destaque nos artigos publicados no dossiê. Manuela Fetter Nicoletti apresenta as adaptações no processo de organização de festivais de cinema decorrentes da digitalização a partir da interrupção das atividades presenciais no mundo; Whaner Endo analisa as mudanças nas estratégias na gestão das editoras e nas relações entre livros e leitores e, por fim, Pedro Paulo Procópio de Oliveira, Bruno Bernardo Galindo Lopes e Nazarete de Souza observam como a literatura de cordel incorporou a temática da Covid-19, estabelecendo relações entre o saber científico e o popular.

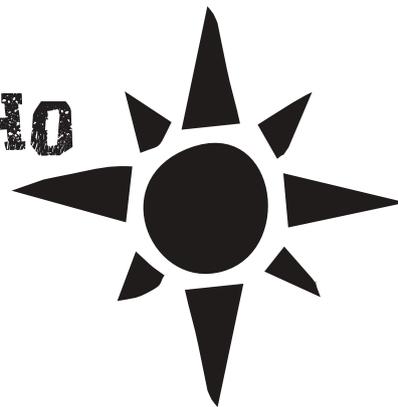
A edição compreende ainda quatro artigos gerais que tratam de diferentes percursos teóricos e análises empíricas. Para começar, o debate em torno do patrimônio cultural no contexto da digitalização é refletido no estudo de Urbano Lemos Júnior e Vicente Gosciola sobre os sinos mineiros. Outros dois artigos apresentam abordagens folkcomunicaçãois na análise de produções culturais: as relações entre documentaristas e líderes folk é tema da pesquisa de Thifani Postali e a folkcomunicação imagética de Sebastião Salgado, a partir das obras *Êxodos* e *Gênesis*, recebe o olhar analítico de Denis Porto Renó e Lívia Maria de Oliveira Furlan. Por fim, encerra a seção de artigos gerais o trabalho de Kevin Willian Kossar Furtado sobre a cobertura midiática das celebrações da Igreja dos Humildes (Maceió/AL) e os aspectos de uma religiosidade marginal e contra-hegemônica.

A RIF traz também um ensaio fotográfico de autoria de Leonardo Reis voltado aos costumes e tradições do sertão do interior do Ceará, valorizando cores que remetem a memórias do local, e uma resenha de Adriele Silva sobre as representações folclóricas na série *Cidade Invisível*, produzida pela Netflix em 2021.

Os textos apresentados na Revista reforçam o potencial da teoria da folkcomunicação para compreender fenômenos complexos, oferecendo abordagens críticas e criativas para refletir sobre problemáticas do tempo presente. Que a leitura motive novos estudos e contribua para o reconhecimento do legado de pesquisadores da cultura como Gilmar de Carvalho, a quem dedicamos a presente edição.

*Equipe Editorial RIF*

# HOMENAGEM A GILMAR DE CARVALHO



AUTORA: Teresinha Vidal

Poetisa, cordelista, professora, especialista em Administração, Supervisão Escolar (UFC) e Cultura Folclórica Aplicada (IFCE). Membro da Comissão Cearense de Folclore (CCF), da UBT e ACLA de Maranguape-CE/Brasil.

Email: Teresinhaassis@hotmail.com

Fone: 55 85 98956 1085 / 55 85 3483 0750

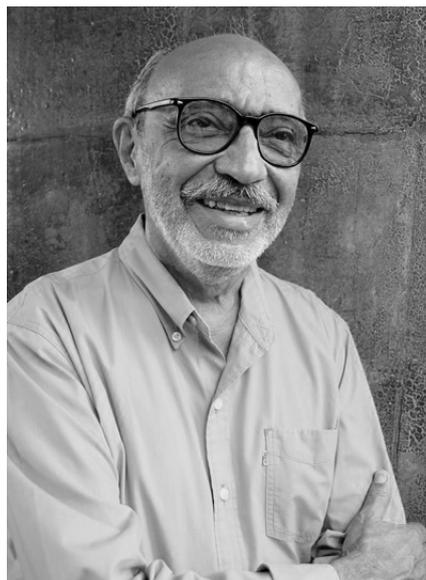
- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1<br>Terrível fatalidade<br>Morre Gilmar de Carvalho,<br>Certa doença pandêmica<br>Com tristeza aqui detalho,<br>Restando a dor e a saudade<br>Partiu para eternidade<br>Mestre de imenso trabalho. | 6<br>Com sólida formação<br>Intelectual, Gilmar,<br>Fonte de sabedoria<br>E bondade no tratar,<br>Alma de publicitário<br>Jornalista humanitário<br>Informação no falar.                        | 11<br>Desenvolvia Projetos<br>Artístico e Acadêmico<br>De caráter social<br>Coletivo e sistêmico,<br>Fomentava a produção<br>Ajudava confecção<br>Quando o caso era polêmico.           |
| 2<br>Da Covid_19<br>Gilmar vítima mortal,<br>Internado na UTI<br>Particular Hospital,<br>Foi vinte (20) de março o dia<br>Dois mil vinte e um agonia (2021)<br>Dezessete (17) abril, fatal.         | 7<br>De Professor os seus traços:<br>Visível simplicidade,<br>Delicadeza marcante<br>Grande generosidade,<br>Mente pródiga e sagaz<br>Um cearense bem capaz<br>De retratar humildade.           | 12<br>Não paravam os Projetos<br>Um Livro, Exposição,<br>Seminário, um Museu<br>Curadoria em questão,<br>Foi numa busca incessante<br>De uma vida interessante<br>Da capital ao sertão. |
| 3<br>Ele nasceu em Sobral<br>Setenta e um (71) anos tinha,<br>Mudou-se pra Fortaleza<br>Bem pequena criancinha,<br>Um menino dadivoso<br>Um calado corajoso<br>No estudo fé mantinha.               | 8<br>Que fez muito pelo estado<br>Dedicou inteligência<br>Fez tudo com mui carinho<br>Brasil grita por clemência,<br>Pelo povo, com cuidado<br>Acabar vírus malvado<br>Chefe tomar providência. | 13<br>Vendo sua trajetória<br>Pesquisas viabilizaram,<br>Mui Projetos de "Cultura<br>Populares", confirmaram,<br>Favorecendo demais<br>Mui Bens imateriais<br>Pra valer, realizaram.    |
| 4<br>De tão rica identidade<br>Renomado cidadão,<br>Pois Baxarel em Direito<br>Mestre em Comunicação,<br>Social, também Doutor<br>Em Comunicação, por<br>Semiótica a paixão.                        | 9<br>Da Cultura brasileira<br>Vasto colaborador,<br>Cultura do Ceará<br>Competente Tradutor,<br>Perda foi imensurável<br>Batalhador memorável<br>Notável educador.                              | 14<br>Sempre na disposição<br>No Ofício em Curadoria,<br>Responsável por ações<br>Compromisso honraria,<br>Eventos a planejar<br>Organizar, realizar<br>Administrar, sabia.             |
| 5<br>Atuou em várias áreas:<br>Três décadas Professor,<br>Do Curso de Jornalismo<br>Da UFC sabedor,<br>Docente aposentado<br>Um rapaz tão estimado<br>De apurado bom humor.                         | 10<br>Era Curador das Artes<br>E Produtor de Cultura,<br>Atento para ajudar<br>Em Projetos a feitura,<br>Era um incentivador<br>Também um divulgador<br>Mostrava desenvoltura.                  | 15<br>Gilmar fazia de tudo<br>Um Mediador Cultural,<br>Mostrava atenção e apreço<br>Promessa educacional,<br>A Cultura brasileira<br>Foi sua maior bandeira<br>Tinha força divinal.     |

16  
Seu reinado foi pesquisa  
Dos saberes populares,  
Genial pesquisador  
Anotou todos cantares,  
Mapeou os rabequeiros  
Repentistas, violeiros  
Mais Artistas dos lugares.  
17  
Pesquisou artesanato  
Ceramistas e de couro,  
Festas e celebrações  
Coreografias, tesouro,  
Retratou bem o Cordel  
Xilogravuras, papel  
Literatura um estouro.  
18  
O legado de Gilmar  
Maior valorização,  
O estudo das raízes  
Do local e Tradição,  
Da Cultura Popular  
Por Ceará viajar  
Imensa contribuição.  
19  
Vida intensa e bonita  
Um amigo, um parceiro,  
Também de vários brincantes  
Reisado, Coco e festeiro,  
Maracatu, Pastoril  
Poetas de sonhos mil  
Patativa e romeiro.  
20  
Gilmar ilustre Escritor  
Tantos Ensaios e Artigos,  
Obras teatrais, romances  
Cordelista dos antigos,  
Um autor fenomenal  
Um poeta especial  
Louvado pelos amigos.  
21  
Escritor bem produtivo  
Grande foi o seu legado:  
Publicação de mui livros  
Mais de cinquenta falado,  
Um modelo de invenções  
Por próximas gerações  
Com certeza eternizado.  
22  
Editou Livros legais  
Documentais da história,  
O romance "Parabélum"  
Para Gilmar grande glória,  
De Arte e Antropologia

Cultural, Dramaturgia  
De todos, uma Vitória.  
23  
Dentre os Livros publicados  
"Neco Martins", veja então  
"Patativa do Assaré:  
Um poeta Cidadão",  
"Insônia" ele editou  
Mais "O gerente endoidou",  
"Rabecas da Tradição".  
24  
Em vida Gilmar doou  
Seu acervo que é história,  
Livros, fotos e recortes  
Correspondência notória,  
Pra Biblioteca Ciências  
UFC providências  
Certo lugar de memória.  
25  
Consta ainda no acervo  
Doação grande riqueza,  
Mui materiais de estudo  
Entrevistas só beleza,  
Vários audiovisuais  
Iconografias tais  
Acessíveis com certeza.  
26  
Um valente solidário  
Tudo dele dividido,  
Precisando partilhar  
Seu saber distribuído,  
Gostava sempre de ouvir  
Causos o fazia rir  
Refletido e bem curtido.  
27  
Ser humano admirável  
Obstinado na luta,  
Além do que foi citado  
Partiu então para escuta,  
Pôs em redes sociais  
Vídeos, textos culturais  
Democrática conduta.  
28  
Ganhador Medalhas, Prêmios  
Vários Títulos também:  
Professor Honores Causa  
Da UFCE um bem,  
Prêmios do IPHAN, FUNARTE  
DA SECULT, pela arte  
CNPq, tem.  
29  
Na área de Tradições foi  
Referência nacional,  
Nos Estudos de Arte e Música

Outrossim internacional,  
Iguar em "Literatura  
Popular" e a Escritura  
Brasileira em geral.  
30  
Vai doer a solidão!  
Nordestino arretado,  
Todo trabalho que fez  
Deve ser valorizado,  
Pra ser guardado em memória  
Deixou legado e história  
Destino lhe foi traçado.  
31  
Adeus Gilmar de Carvalho!  
Foi forte luz a guiar,  
Hoje brilha lá no céu  
Aqui profundo pesar,  
Com evidência inesquecível  
Do possível e impossível  
De seu jeitinho de amar.  
32  
Descanse em paz bom Gilmar!  
Do Ceará gratidão,  
Merecedor de Tributo  
Do Brasil a distinção,  
Da colega cordelista  
Por vezes idealista  
Pra Você, uma oração.

Fim  
Fortaleza, 20.04.2021



Gilmar de Carvalho  
Foto: Francisco Sousa

## Gilmar, homem semente

Maria de Lourdes Macena de Souza<sup>1</sup>

Submetido em: 08/11/2021

Aceito em: 03/12/2021

### RESUMO

Este trabalho compartilha aspectos sensíveis do homem, professor, pesquisador Gilmar de Carvalho na partilha de seus estudos e conhecimentos. Busca dar ênfase a teia rizomática de como, de forma simples e includente, ele foi geminando o reconhecimento das culturas populares, dos seus detentores e produtores desses saberes. O artigo traz o olhar de uma artista docente cearense cujas relações com Gilmar foram sempre presentes na luta constante pelos saberes tradicionais, buscando dar visibilidade aos sertões invisíveis e/ou zonas periféricas desses Cearás, por meios comunicacionais e/ou educacionais. No percurso metodológico, utilizei uma pesquisa exploratória em meus laços afetivos com sua obra, numa descritiva de abordagem qualitativa, de como cada uma delas se relacionam a tudo o que sei e faço como artista docente atuante. O resultado trouxe vários encontros dessa profissional mulher, *flor de Gilmar*, em momentos sensíveis de eterna aprendizagem e gratidão. Estes encontros que ora promovo por meio deste trabalho trouxe-me um Gilmar vivo, presente, atuante, por meio de todo o legado que nos deixou, confirmando mais uma de suas teses: de que é possível permanecermos vivos por meio do que está perpetuado pela escrita. Espero que este possa também sensibilizar a todos e a todas para ver o homem semente Gilmar para além do profissional.

### PALAVRAS-CHAVE

Gilmar de Carvalho; Cultura Popular; Saberes e fazeres; Mestres da Cultura.

## Gilmar, seedman

### ABSTRACT

This paper shares sensitive aspects of the man, professor and researcher Gilmar de Carvalho in sharing his studies and knowledge. It seeks to emphasize the rhizomatic web of how, in a simple and inclusive way, he was germinating the recognition of popular cultures, their

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes, artista/docente do IFCE campus Fortaleza, coordenadora do Mestrado Profissional em Artes – PPGARTES IFCE, diretora do Grupo Miraira, Vice-presidente da Comissão Cearense de Folclore, líder do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada. Correio eletrônico: lumacena@ifce.edu.br

holders and producers of this knowledge. The article brings the point of view of a teaching artist, from Ceará, whose relations with Gilmar were always present in the constant struggle for traditional knowledge, seeking to give visibility to the invisible hinterlands and/or peripheral areas of these Ceará's, through communicational and/or educational means. In the methodological path, I used an exploratory research in my affective ties with his work in a descriptive of a qualitative approach, of how each one of them relates to everything I know and do as an active teaching artist. The result brought me several meetings with myself, this professional woman flower of Gilmar, in sensitive moments of eternal learning and gratitude. These meetings, that I now promote through this work, brought me a living Gilmar, present and active through the entire legacy he left for us, confirming yet another of his thesis that it is possible to remain alive through what is perpetuated by writing. I hope this can also sensitize everyone to see the seed man Gilmar beyond the professional.

## KEY-WORDS

Gilmar de Carvalho; Popular Cultures; Knowledge and doing; Master of Culture

## **Gilmar, hombre semilla**

## RESUMEN

El trabajo prorratea aspectos sensibles del hombre, professor, investigador Gilmar de Carvalho en el intercambio de sus estudios e conocimientos. Enfatiza la tela balsâmica de como, de manera sencilla e inclusiva, él fue germinando el reconocimiento de las culturas populares, sus poseedores y produtores de estos saberes. El artículo trae la mirada de una artista professora cearense cuyas relaciones con Gilmar foran siempre presentes en la lucha constante por los saberes tradicionales buscando dar visibilidad a las tierras lejanas invisibles o zonas periféricas de los Ceará's por médios comunicacionales y/o educaionales. En la ruta metodológica se usa de una investigación exploratória en sus enlaces afetivos con su obra en una descriptiva de acercarse qualitativa, de como cada una de ellas se relaciona a todo lo que sé y hago como artista professora actuante. El resultado me ha traído muchos encuentros de la profesional mujer flor de Gilmar en momentos sensibles de eterno aprendizaje y gratitud. Los encuentros que ahora hago por médio de este trabajo me ha traído un Gilmar vivo, presente, actuante por medio de todo el legado que nos ha dejado, confirmando más una de sus tesis de que es posible permanecermos vivos por lo que esta perpetuado en la escrita. Rogo que este pueda sensibilizar a todos para mirar al hombre semilla más alla del professional.

## PALABRAS CLAVE:

Gilmar de Carvalho; Cultura Popular; Saberes y haceres; Maestros da la Cultura.

## **Introdução**

Quando meu encontro presencial/pessoal com Gilmar se deu, já há muito tempo que ele estava comigo a partir de suas obras e de como elas circulavam em minhas aulas e projetos. Interessante que, naquele momento primeiro, parecia que já estávamos ali, um na cozinha do outro tomando café, porque nossos encontros físicos foram menores que os de alma e reconhecimento, pois nos entendíamos como *parentes* (como dizem os povos originários) de causas e lutas comuns.

É importante deixar claro que apesar de termos vivido na mesma cidade, trabalhando em duas instituições federais vizinhas fisicamente e de ter estudos e interesses em uma vida dedicada às mesmas questões, nunca tivemos tempo para sermos pessoalmente amigos. Sempre admirei Gilmar por tudo o que recebia/recebo de seu pensamento em suas obras. No entanto, é estranho como éramos tão perto e tão longe. Acho que foi isso que consolidou esse grande amor recíproco de admiração e zelo, pois foi assim que sempre senti Gilmar em nossos poucos encontros pessoais, pleno de amor, zelo e admiração pela minha docência e atuação artística e isso me proporcionou confiabilidade nos caminhos escolhidos.

Nas Ciências Humanas, o rigor científico perpassa por atravessamentos e, no meu caso, neste momento, utilizo a presença da mulher cearense artista conduzindo essa descrição do fenômeno Gilmar de Carvalho, e, nesse trabalho a pesquisa bibliográfica é focada principalmente em sua própria obra, de como ela teceu criações e histórias de vida docente/artística em prol das culturas populares tradicionais do meu estado. O levantamento foi feito em minha biblioteca pessoal e na memória dos momentos vividos com elas e com Gilmar. É preciso que compreendamos a natureza de nossa função neste mundo e de como tudo é passageiro, de como, por meio da ação comunicacional do nosso pensamento, seja ele escrito ou performaticamente revelado em outros trabalhos de criação, como isso nos faz permanecer vivos, mesmo após nossa partida. Isso eu aprendi dolorosamente com Gilmar.

É importante também compartilhar com o leitor o que me levou à decisão de falar sobre isso de uma forma tão pessoal, numa revista acadêmica de folkcomunicação. Fiquei de início pensando o que dizer que ainda não foi dito sobre Gilmar após seu encantamento. Então lembrei de um fato ocorrido durante uma palestra que dei, a convite de Gilmar, durante

o seminário de etnomusicologia em seu evento “*I Ceará das Rabecas*”(2011)<sup>2</sup>. Na oportunidade, falei sobre os gêneros sonoros tradicionais populares do Ceará e como eles necessitavam do reconhecimento de sua presença nas diversas expressões folks cearenses. Fiquei muito feliz ao ver Gilmar atento na plateia. Ao concluir a participação no seminário, ele me chamou e falou

[...] gostei bastante de sua fala e gostaria muito de poder aprofundar, fazer um mergulho nessas experiências e observações musicais que você traz por meio de uma leitura e como você não a tem, pergunto: quando você vai parar um pouco de dar aula para escrever, publicar? Quando você dá aula você fala para 30, porém uma publicação pode chegar a 300, 3 mil ou mais pessoas. Você sabia que todos nós vamos morrer? Sem a escrita, tudo se perde com você após sua partida, porém por meio da obra publicada você além de ter mais alcance poderá estar viva após sua ida (Informação verbal)

Fiquei ali, parada, olhando para ele e pensando que precisava encontrar esse tempo em meio à vida louca de mil tarefas que sempre levei. Já havia tomado conhecimento de algo similar do bonequeiro<sup>3</sup> Pedro Boca Rica, o grande *topador de boi*<sup>4</sup> de Ocara, município do Ceará que fica a duas horas da capital Fortaleza. Ele disse “[...] o Boneco é imortal: o bonequeiro vai, o boneco fica e a história continua...” (MAZULO JUNIOR, 2005, p. 60). Aquela observação feita por Gilmar, segurando o meu braço e ao lado de minha filha, pois ele pediu uma testemunha para o que queria me dizer, trouxe a afirmação de Pedro Boca Rica, além de me acompanhar desde então, e, ao saber de sua morte, a ideia voltou fortemente. Então pensei que seria importante caminhar por esta tese neste texto, e, promover esses encontros que faço agora, revelando esse Gilmar vivo em mim.

## **Madeira matriz, cultura e memória das artes da tradição, semeando caminhos**

Quando me deparo com os tantos livros que tenho de Gilmar, de seus percursos pela xilogravura e vida de seus xilógrafos, cujas leituras percorri provavelmente, ao saberem de mim -profissional da música e das artes cênicas- perguntariam alguns o que eu queria nessa

---

<sup>2</sup> Seminário Cultura e Tradição – Etnomusicologia. Mediador: Juliano Smit. Convidados: Luciana Giffoni, Elba Braga Ramalho e Lourdes Macena. Local: Seminário da Prainha

<sup>3</sup> No Ceará, é como chamamos o artista do Teatro de Animação que para nós é *Teatro de Bonecos* assim, o *Bonequeiro* pode criar e ser corpo e voz do seu boneco.

<sup>4</sup> O que brinca de boi, coloca o boi para brincar, improvisa suas cantigas e atua nele.

imersão que é do campo das artes visuais e comunicacionais. No entanto, com certeza, acredito eu, estes não leram Gilmar.

A escrita de Gilmar de Carvalho nos permite ser andarilho como ele, andar lado a lado descobrindo de forma caminhante estes sertões assertivos, errantes e resistentes, que nos ensinam a cada encontro sobre essas formas de vida sempre criadoras. Além de as temáticas abordadas por ele tecerem rizomas em linguagens distintas, que nos vai permitindo um conhecimento plural dos saberes e fazeres tradicionais.

Ancorada em suas obras sempre me senti à sombra do Juazeiro, de um Pé de Tambor ou de uma Umburana, todas juntas ali, a me trazer o que estas “Três árvores” (CARVALHO, 1998) possibilitam aos xilógrafos, como sua invenção poética, raízes monumentais que cravaram em mim a história e a luta política de Juazeiro do Norte, buscando combater a intolerância, a fome e trazendo o Romeiro e os lugares sacralizados e que envolvem vida e morte de Padre Cícero.

Minhas relações afetivas e de fé com o Padre Cícero veio de minha mãe. A primeira imagem dele que vi estava ao lado de seus demais santos. Desde então, meus estudos culturais sobre a fé do povo estão calcados não somente na história acadêmica descrita, mas também no imaginário, na religiosidade popular do romeiro e na vida peregrina registrada nos folhetos de cordéis. Gilmar soube com maestria fazer isso muito bem. Em Madeira Matriz (1998) prêmio Silvio Romero 1998<sup>5</sup>, eu reconheci o mito Padre Cícero, como ele foi e é presença nos folhetos, entendi as romarias, as renovações, os milagres, as infinitas e necessárias lutas políticas junto ao poder das elites e muito especialmente como tudo foi se moldando

pelos contingentes devotos, o modo como a tradição surgiu e se estabeleceu. A sedimentação do diminutivo afetivo de Padre e o sentido arcaico das relações de compadrio, então vigentes, ainda mais com ênfase no Nordeste brasileiro foi se fazendo aos poucos, como a somatória de vários elementos e atitudes, até que a imagem irretocada se impusesse como um emblema das relações entre o poder e a fé. (CARVALHO, 1998, p. 123)

As imagens dos gravadores foi consolidando fatos a partir de como cada um poeticamente ia se relacionando com acontecimentos e histórias e fazia/faz isso com o entendimento a partir, principalmente, do imaginário popular. Há razões ditas e não

---

<sup>5</sup> MINC/FUNARTE – Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular.

conhecidas, mas sabidas por meio da obra de Gilmar. “Há todo um repertório que pode até não circular, como deveria, mas que é contado, oralmente e, vivenciado, impregna cada artista, com informações das quais será impossível prescindir na hora da criação” (idem, ibidem, p. 273).

Lendo muitos autores de minha terra, diria que como filha das entranhas sertanejas que sou, somente duas pessoas me trouxeram em sua poética escrita este sertão vivo em mim: Gilmar de Carvalho e Oswald Barroso<sup>6</sup>. Provavelmente devido a isso, essa leitura em sua obra seja sempre um caminhar com eles.

Minhas aulas de campo com minhas turmas em Juazeiro do Norte passaram a ser outra coisa após ler Gilmar. Sua escrita não revela conhecimentos de fora para dentro, mas sim, traz a força pulsante, real, verdadeira, da vida dessas expressões da tradição popular, cuja presença está perpetuada a partir das cenas reveladas nos folhetos, na gravura, nos santeiros e nas diversas paisagens em cerâmica que circulam nas feiras de Juazeiro. Esse reconhecimento esclarecido adentra a academia de uma forma que só Gilmar soube fazer e vai se revelando *madeira matriz* para muitas coisas que desejamos saber e criar.

Percorrendo *Mestres Santeiros* (2004) foi possível compreender o universo que formou toda a cosmologia sagrada de nossa religiosidade popular. Nesse emaranhado sincrético reconhece-se os santos do povo, advindos não apenas do catolicismo, mas o que surge também da criação e adoração do que se torna sagrado, apesar de tudo o que foi imposto pela presença católica do português em nosso processo civilizatório. Sem embargo, sabemos que nos *Retábulos do Ceará* cabem tudo e mais um pouco, mesmo que eles também perpetuem o imagético dos santos trazidos pelos europeus.

Gilmar sai destacando de forma sintética com afinco a subversão da catequese nos aldeamentos indígenas da Paupina, Parangaba, Caucaia, Almofala, a partir do sincretismo necessário; dá destaque às Irmandades negras religiosas e coroação de reis do Congo, no Aracati, Icó e no Crato. Fala também das

Missões, quando padres franciscanos percorriam os sertões investindo sobre os maus costumes, ameaçando a todos com o fogo do inferno e evocando a Missão Abreviada, com suas prédicas maniqueístas que estavam na base do ideário do

---

<sup>6</sup> BARROSO, Raimundo Oswald Cavalcante. Dramaturgo, poeta, jornalista, folclorista cearense autor de várias obras.

Antônio Conselheiro de Quixeramobim e Canudos; das práticas filantrópicas do Padre Ibiapina, com seu desprendimento, suas casas de caridade e suas beatas. Foi nesse contexto que se constituíram as ordens de penitentes. Suas flagelações com ‘cachos’ de lâminas de metal, cilícios e benditos varavam a noite inteira pedindo clemência e louvando São Sebastião, o santo protetor contra a fome, a peste e a guerra. (CARVALHO, 2004, p. 8).

Quando peguei para ler *Mestres Santeiros* meu desejo era conhecer, compreender um pouco de onde vinham as imagens que eles, os santeiros, talhavam na madeira e como este processo sagrado ocorria para eles, já que aprendi no ambiente familiar que não se joga fora uma imagem, se necessário for, ela deve ser enterrada com respeito. Porém, logo no início do livro, Gilmar foi tecendo os parágrafos como quem reza um terço, e ali a cada conta ia desfiando esse Ceará místico e mítico, sagrado e plural. Foi com ele que aprendi que “estes santeiros fazem santos à imagem e semelhança do que somos e daquilo em que cremos” (idem, ibidem, p. 10).

Com bondade e seriedade, Gilmar vai revelando mundos e pessoas por meio de suas *Memórias da Xilogravura*. Apesar dessa obra ter sido lançada em 2010, já conhecia Walderêdo, Antonio Batista, Lino, Iraci, Zé Caboclo, Arlindo, Ezígio, Abraão, Stênio, Francorli, Zé Lourenço desde a década de 80/90 do século XX pelas andanças compartilhadas de Gilmar, quando foi demarcando o território da Xilogravura em suas diversas imbricações com outras manifestações. Inclusive, mesmo sem ter conhecido pessoalmente Damásio Paulo, Gilmar com generosidade dedica este livro a esse que foi, segundo ele, “um dos maiores gravadores de todos os tempos [...] As marcas na madeira deixada por Damásio são de uma força, de um equilíbrio e de um impacto que nos deixam aturdido pela sua genialidade” (Idem, ibidem, p. 9). Em cada gravura, em cada folheto revisto a partir da interpretação de Gilmar fui aprofundando impressões, aprendendo outras conexões e dando sentido a um outro Juazeiro, mais profundo e atemporal, pois nele existe uma cosmovisão centrada em começo-meio-começo, onde a vida, até hoje, corre sempre ligando tudo a um mesmo ponto que é a vida do Padre Cícero “o meu Padim”. Ali, Gilmar nos diz do tempo cósmico de peregrinação em um percurso purificador.

Foi com Gilmar que aprendi a ver e ler a xilo “como desencadeadora do processo de transmissão de saberes” (CARVALHO, 2011, p. 70) e que estas “tratam da relação oral/escrito, que se realimentam, num ciclo que nunca se fecha, de narrativas, mitos e crenças que perpassam as mil e uma noites sertanejas” (idem, ibidem, p. 73). Com ele sempre foi fácil

compreender tradição e inovação e de como essa dinâmica vive constantemente permeando a obra criadora dos artistas do sertão.

Estive com meus alunos em 2011 no Museu do Ceará na exposição “Poetas populares” e no lançamento do livro *Xilogravura, doze textos escritos na madeira e Cordel: a voz do verso*. Fui para conhecer, refletir, aprender e ensinar através do que era vivido ali. Foi um reencontro com a obra imagética de D. Jesus, Stênio Diniz, Mestre Noza, os versos de Expedito Sebastião da Silva permeados do imaginário da vida Juazeirense e nos pedaços medievais que resistem em suas narrativas. Como se tornou fácil dar ênfase a tantas matrizes para a ação docente e criativa do Teatro de raiz popular. Estava tudo ali pertinho, aproximadas pela arte dos xilógrafos e poetas de Juazeiro do Norte. Foi possível compreender os pontos de ligação histórica da Tipografia São Francisco, José Bernardo e a Lira Nordestina, o grande momento desta última, a partir da chegada da folhetaria de João Martins de Athayde em 1949 e toda a caminhada dos artistas envolvidos nesta Lira Nordestina de grandes contribuições cearenses.

José Bernardo foi o principal editor da literatura de cordel em nosso país e, segundo Gilmar, consolidou os dragões, princesas, amores valentes e apaixonados nas criações de João Pereira, Manoel Lopes, Mestre Noza, Antonio Batista, Walderêdo Gonçalves, entre tantos, tantos e tantos outros. Bom mesmo foi falar e discorrer sobre o Imperador Carlos Magno de coroa e espada presente não apenas nas cantorias, cordéis e xilogravuras, mas também em muitas danças dramáticas<sup>7</sup> e no teatro de raiz popular (PIMENTEL, 2003) desses sertões que circulam em meio à vida destes devotos brincantes onde há

fé que se manifesta sem condições. Sertão que está dentro de nós, disse um poeta, e que explode na epifania do sol, iluminação que nos conduz a este chão sagrado [...], onde o luminoso é reinventado pelas mãos hábeis dos artistas que são demasiadamente humanos mas que elevam à dimensão do indecifrável mistério (CARVALHO, 2004, p. 12)

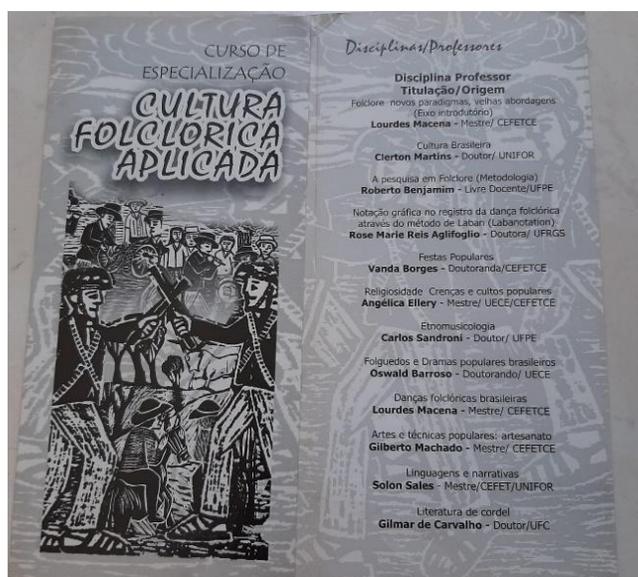
Destes sertões, Gilmar revela os *mestres do povo* por meio de *Artes da tradição* (2005). Na verdade, esta obra dialoga com outra que sairia no ano seguinte intitulada *Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará* (2006). Esses dois trabalhos foram impulsionados pela

---

<sup>7</sup> Termo advindo da Europa e cunhado no Brasil por Mário de Andrade (1935, 1959) e utilizado por Souza (2014).

lei de registros dos Mestres da Cultura do Ceará sancionada em 2003<sup>8</sup>, durante o governo de Lúcio Alcântara, tendo como secretária de Cultura a professora Cláudia Leitão. Em 2005, eu estava presidindo a CCF – Comissão Cearense de Folclore e buscava por meio desta e com o apoio do IFCE campus Fortaleza, incentivar os estudos dos saberes tradicionais populares. Importante destacar o contexto em que se inseriu essas obras de Gilmar e a importância em meio aos fatos. Desde 2003 que realizávamos no CEFET (hoje IFCE), a especialização em Cultura Folclórica Aplicada, além de termos um grupo de estudos cadastrado no CNPQ com o mesmo nome. Nessa especialização, Gilmar ministrou a disciplina de Literatura de Cordel e, Roberto Benjamin<sup>9</sup>, sobre a *Pesquisa em Folclore*, entre tantos outros colaboradores como pode ser visto na imagem abaixo.

**Figura 1 – Folder Espefolk Turma I – 2003/2004**



Fonte: Arquivo- CPQT/CEFETCE

Todas essas ações que ocorriam no Ceará corroboravam com o que foi aprovado na Conferência da UNESCO em Paris em outubro de 2003, durante sua 32ª sessão, na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, orientando o reconhecimento recíproco,

<sup>8</sup> Lei 13.351, de 22.08.03 -m Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Disponível em: <https://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm>.

<sup>9</sup> Roberto Benjamin foi Presidente da Comissão Pernambucana de Folclore e da Comissão Nacional e foi também livre docente do Programa de Pós-graduação em Extensão Rural da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Estudioso do Folclore e da Folkcomunicação.

proteção e cooperação para valorização destes bens. Motivados por tudo isso a SECULTE/CE realiza o *I Encontro Mestres do Mundo* para dar conhecimento aos Mestres registrados e reconhecidos pelo estado, e nós, da Comissão Cearense, realizamos o *I Congresso Cearense de Folclore* como destacou o jornal Diário do Nordeste,

Antecipando e aquecendo para o I Encontro dos Mestres do Mundo, de 21 a 23 de agosto, Limoeiro sediará o I Congresso Cearense de Folclore. Com a temática “Folclore, tradição dinâmica - novas abordagens”, o evento acontecerá na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (Fafidam). Na programação, debates, seminários, mesas-redondas, aulas-espetáculo e muitas apresentações folclóricas. Segundo a Presidente da Comissão Cearense de Folclore (CCF), Lourdes Macena, o encontro tem o objetivo de possibilitar o envolvimento de pesquisadores e estudiosos cearenses e brasileiros com os mais recentes estudos e pesquisas, ampliando e favorecendo a discussão dos novos paradigmas que norteiam o saber popular, além de estimular a participação de jovens estudiosos [...] Os grupos de trabalho da programação serão divididos nas áreas de Oralidade, Artesanato e Lúdica Infantil, Folkcomunicação e EAD de Cultura Popular, Etnomusicologia, Folclore, Turismo e Geografia Cultural, Religiosidade Popular, Festas Populares, Danças e Folguedos. (Diário do Nordeste, 2/8/2005)<sup>10</sup>

As duas obras de Gilmar citadas (2005, 2006) coadunam com todas essas ações de revelação desses territórios invisibilizados, com a força criativa humana dos Mestres da Cultura e seus saberes com a beleza dos encontros promovidos. *Artes da Tradição, mestres do povo* me possibilitou fazer este passeio incrível com meus alunos pelos doces *Fartes (Sobral)*, os aboios de D. Dina Vaqueira (Canindé), os licores, bulins e o pife de Seu Alfredo Miranda (Viçosa), as esculturas de Seu Bibi (Canindé), as rezas e curas de Seu Luís José (Juazeiro do Norte), o café de D. Zenilda (Assaré), a obra selada no couro de Expedito Seleiro (Nova Olinda), a beleza da performance de Zé Rainha do Maracatu Rei de Paus (Fortaleza), a voz e a viola de João Alexandre (Juazeiro do Norte), o Boi Ideal de Mestre Panteca (Sobral), Bonecos e Bonequeiros de Ocara, as peças de barro das três Marias da família Cândido (Juazeiro do Norte), as esculturas em madeira de Manuel Graciano (Juazeiro do Norte), a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (Crato) e a Lapinha de Maria Tatai (Juazeiro do Norte). Além disso, é possível tecer muitas tramas e conversas sobre altares, oficinas, formas de cozinhar, utensílios da arte utilitária, rendeiras e pescadores, redes de Tucum, a cultura da farinha e do caju, a

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/congresso-de-folclore-anteced-e-evento-1.718980>.

força da Pomba Gira na Umbanda, rabecas e pajelanças, entre outras. Um mundo de saberes, lugares e pessoas, tudo ali numa obra só, num fio que se desenrola sem fim.

Enquanto nessa obra Gilmar concentra-se principalmente nos saberes e fazeres, em *Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará*, o mote são os Mestres, Tesouros Vivos reconhecidos e diplomados pela SECULT/CE até 2006, ou seja, trinta e seis Mestres. Com fotos de Francisco Sousa, o livro nos fez chegar mais perto de cada mestre, sua vida, seu cantar e seus saberes ancestrais. Gilmar vai trazendo ali a voz de cada um. Suas narrativas como numa contação de histórias, dá destaque por meio de entremeios a estas vozes silenciadas, revelando este imenso tesouro cearense dos homens e mulheres dos reisados, dos repentistas, dos Congos, Cordéis e Bandas Cabaçais. Assim, fomos conhecendo melhor Mestre Aldenir, Juca do Balaio, Maria de Lourdes Cândido, Panteca, Margarida Guerreira, Raimundo Aniceto, Doca Zacarias, Joaquim Mulato, Lúcia Pequeno, Walderêdo Gonçalves, Bigode, Miguel, Antônio Hortêncio, Chico, Dona Branca, Cirilo, Dona Dina, Dona Edite, Dona Gerta, Zé Gonçalo, Piauí, Zé Pio, Dona Zilda, Dona Fransquinha, Joviniano Feitosa, Dona Tatai, Pedro Balaieiro, Manuel Graciano, Oliveira, Gilberto Calungueiro, Sebastião Chicute, João Evangelista, Joaquim de Cota, Zé Matias, Antônio Pinto e Zulene Galdino. Diante de tudo isso, digo que a Especialização em Cultura Folclórica, O I Encontro Mestres do Mundo, o I Congresso Cearense de Folclore e essas duas obras de Gilmar de Carvalho, demarcam um momento exitoso de concretudes de lutas para evidenciar e reconhecer os saberes tradicionais e seus detentores no âmbito educacional, comunicacional e patrimonial. Diria que tudo isso evidenciou o que tínhamos e o muito que ainda precisa ser feito.

De todas as obras de Gilmar, a que me trouxe mais encantamento foi sem dúvidas *Rabecas do Ceará* (2006) e *Tirinete – Rabecas da Tradição* (2014), esta última vencedora do prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade 27ª edição, do IPHAN. Sou musicista, filha de sanfoneiro e com familiares cantadores de viola e de músicos de tradição oral. Nunca entendi o descaso dos conservatórios e cursos de formação musical nas universidades que, de certa forma, têm desprezado essa tipologia de música e de instrumentos. Sempre me preocupei com a situação da Rabeca e da Sanfona de 8 baixos (fole de 8 baixos, pé *de bode*) pela necessidade de visibilidade, reconhecimento e repasse do saber principalmente entre a juventude. O som da Rabeca nos traz os Reisados, Bumba-meu-boi, as Renovações e o forró de raiz das folias sertanejas. Foi a singeleza, sensibilidade e competência de Gilmar que trouxe

a Rabeca para o centro das atenções no urbano e, por meio de sua pesquisa, promoveu toda a espetacularização que ela necessitava para evidenciar a genialidade de seu som e suas possibilidades. Mais que isso, trouxe os rabequeiros demarcando seus territórios, sua vida e particularidades. Eram cento e setenta e cinco rabequeiros revelados na obra citada, além de doze luthiers. Em sua obra, de forma generosa, Gilmar nos possibilita por meio de um *QR code* acessar uma *playlist* para ouvir os rabequeiros<sup>11</sup> e é dessa forma que em todo o semestre o som das rabeças do sertão do Ceará está presente em minhas aulas de formação de professores.

Como é difícil reler, rever *Cem Patativa (2009)* agora **sem** Gilmar. Patativa do Assaré foi o poeta dos poetas, o mestre dos mestres, cujos versos e poesia circulam entre nós e o mantém vivo numa rede rizomática de mil possibilidades servindo, nesse caso, como mais um exemplo da tese de Gilmar sobre a permanência da essência do homem/mulher após sua partida, por meio de sua obra edificada.

Sobre ele e com ele Gilmar lança *Patativa do Assaré (2000)* e *Patativa, poeta pássaro de Assaré (2002)*. Apesar de possuir muitas obras de Patativa com sua poesia e sua fala, estes livros de Gilmar me trouxeram a vida do poeta para bem perto, como Gilmar sabia fazer bem. Suas entrevistas nos permitem estar ali com ele, fazendo parte também daquelas narrativas como um ouvinte atencioso. Porém, em *Cem Patativa (op.cit)*, Gilmar vai mais além e traça toda a trajetória e legado desse poeta do povo, militante, doutor *honoris causada* Universidade Estadual do Ceará, da Universidade Federal do Ceará e da Universidade Tiradentes de Sergipe. Seus versos estão em canções, filmes, dissertações, teses e na luta cotidiana sobre as demandas nordestinas. Sobre Gilmar ele assim disse

Doutor Gilmar de Carvalho eu gostei de seu trabalho, estou bastante feliz,/ com a pena milagrosa, você retratou em prosa tudo o que em versos fiz. [...] Quando ouvi sua escrita bem verdadeira e bonita, fiquei de tudo bem certo,/ por onde Deus me guiava você também caminhava me observando de perto. [...] Você me fez renascer e eu preciso agradecer com a simples poesia/ de um poeta de mão grossa que sempre tirou da roça o seu pão de cada dia. [...] Tudo o amigo falou, vejo que nada faltou, além do tema rural,/ falou até sobre a crítica que eu fazia da política na campanha eleitoral. [...] Disse a verdade real, vou fazer ponto final e quero nesse momento/ para cumprir meu dever com amor oferecer o meu agradecimento. [...] Tenho oitenta e nove anos mas não mudei os meus planos, a lucidez e a noção,/ tudo quanto é bom me inspira receba da minha lira o papel da gratidão. (Patativa do Assaré. In: CARVALHO, 2009, s/p)

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLut\\_fr3TYm5KYbLrtjhElyG5zlJw5cBd\\_](https://www.youtube.com/playlist?list=PLut_fr3TYm5KYbLrtjhElyG5zlJw5cBd_)

Cresci e me formei lendo, sabendo, vendo e sentindo Patativa do Assaré. Seus versos falavam e dizem de mim, do sertão dos meus ancestrais e também meu, das demandas e luta pela terra, da militância dessa mulher docente freireana. Sua poesia nos favorece, enobrece o povo nordestino, nos ensina a ter autoestima e a lutar contra as injustiças. Quando soube de sua morte em 2002, precisei me apoiar para não cair e chorei copiosamente. Provavelmente por isso senti os textos de Gilmar ali, como bem o disse Patativa, “caminhando com ele, observando bem perto”. Gilmar apresenta o mito, a voz, o verso, a genialidade desse poeta do povo, sua trajetória nos cordéis e em múltiplas abordagens, está tudo ali, a memória, a poética e a cronologia de toda uma vida.

Dessa forma, Patativa do Assaré, assim como Gilmar de Carvalho, seguem VIVOS, não apenas em mim, comigo, mas acredito que, nas infinitas salas de aula e em outros lugares com os que gostam de ler por este mundo afora, pois, sua escrita leva nossos saberes e fazeres e discorre sobre o patrimônio imaterial de nosso povo para além do que possamos imaginar. Mais importante que os saberes em si, Gilmar revelou, visibilizou homens e mulheres e muitos territórios desse Ceará de 184 municípios tão pouco conhecidos. Sua obra tem me auxiliado junto à juventude a reconhecer as entranhas sertanejas desse Ceará de serras, mares e sertões, cujas terras no início “nem o donatário quis” (CARVALHO, 2014, p. 264) mesmo assim seguimos, fazemos festa e promovemos o riso irreverente e farto para alimentar o corpo cansado. Apesar disso, Gilmar enfatiza que nossas questões culturais

[...] não se reduzem, nem se resolvem pelo riso, num passe de mágica. Como não se resolvem, também, pela crítica às mídias. Passam pelas discussões sobre o que somos, para saber o que queremos ser. As práticas culturais se desenvolvem ao sabor do mercado, na satisfação das expectativas de lucro. Passam pelas descontinuidades das políticas culturais, onde os gestores ouvem a sociedade civil, para depois fazer o que bem querem, o que cobram seus compromissos ou receitam seus caprichos. [...] este foi um passeio pelos bosques da cultura, um momento para o desencadear das múltiplas reflexões que poderão nos dar um rumo. (CARVALHO, 2014, p. 273)

Este texto citado acima, utilizei em minha aula no Mestrado Profissional em Artes do IFCE, durante a disciplina *Matrizes estéticas tradicionais na docência e em processos criativos*, no mês de outubro deste ano. Foi uma imersão em nossos elementos fundantes, nossas

marcas, nossas dores e nossas virtudes para compreender de fato o que somos historicamente. Assim, afirmo: Gilmar continua comigo, circulando em tudo o que sou e faço.

Não poderia deixar de destacar a dramaturgia de Gilmar de Carvalho. Sou professora de Teatro e Cultura Popular, disciplina na qual estudamos sobre dramaturgia nordestina. Tomei conhecimento de sua obra *Teatro completo* (2011), e sai buscando, tentando comprar para utilizar com a turma, fazer uma leitura dramática para conhecer o teor das peças teatrais de sua criação. Não tendo encontrado disponível nas livrarias, liguei para ele procurando saber como fazer, já que uma das peças era *Orixás do Ceará* e estávamos muito interessado sem estudá-la. Ele pediu meu endereço e, quando cheguei à noite em casa, o livro já estava lá. Gilmar era este ser incrível, pleno de generosidade!

Situação similar ocorreu quando recebi o pesquisador de literatura de Cordel John Rex Amuzu da Universidade francesa de Poitiers a pedido de Roberto Benjamim. Fiz contato para uma possível entrevista com Gilmar, quando menos esperei ele estava no IFCE totalmente disponível e com livros para presentear, coisa que ele adorava fazer.

No dia 29 de agosto deste ano os amigos e amigas de Gilmar realizaram um evento no Passeio Público de Fortaleza, pois foi nesse local que foram colocadas suas cinzas de cremação.

**Figura 2 - cartaz**



**Fonte:** movimento flores de Gilmar

Ali, embaixo de um pé de Baobá, árvore milenar potente, poderemos sentir bem perto a presença dele, é um lugar convidativo para se ler e abraçar a vida. Quando penso nele, me vejo assim: amparada naquela grande sombra de saber, nessa “árvore Gilmar” que continua geminando, proliferando frutos culturais.

**Figura 3 - Gilmar presente, sempre**



**Fonte:** autora acervo pessoal

Os sertões por onde andei e de onde sai sem que ele me largasse, encontra-se nas entranhas de todas as obras de Gilmar, com uma força inventiva sempre presente, uma poética amorosa real, verdadeira, trazendo vidas, pessoas e suas obras e o mais importante: no contexto deles com seriedade e zelo.

### **Considerações finais**

Ante o exposto, espero que o leitor tenha sentido quanto esta terra cearense deve a Gilmar de Carvalho e quão generoso ele sempre foi. De todos os livros e artigos de Gilmar colocados nas referências, somente um foi comprado por mim, todos os demais foram presentes dele. Com efeito, ele estava certo, quando disse sobre a importância do

pensamento, conceito, ideias serem compartilhadas em obra escrita, pois dessa forma, nossos discursos permanecem vivos apesar de nossa partida corpórea. No que depender de mim, Gilmar continuará falando e trazendo esses sertões, seus cordéis e rabecas em minhas salas de aulas e palestras, fazendo valer a dedicação de toda sua vida. Assim, ele segue entre nós como o Baobá, possibilitando sombra frondosa de acolhimento. Suas obras são sementes para a juventude que as lê, e vai promovendo frutos culturais para uma visão real desse Ceará mesmo.

## Referências

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 1o, 2o. e 3o. tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ANDRADE, Mário. Origem das Danças Dramáticas Brasileiras. **Revista Brasileira de Música**. Vol. II. 1º. Fascículo. Março de 1935. Rio de Janeiro.

CARVALHO, Gilmar de. **Tirinete – Rabecas da tradição**. Fotos de Francisco Sousa, apresentação de Ana Miranda. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018.

CARVALHO, Gilmar de. Questões históricas do Ceará. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v.45, n.1, 2014, p. 263-275.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014.

CARVALHO, Gilmar de. **Teatro Completo**. Fortaleza: SECULT/CE, Edições Teatro José de Alencar, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. Apresentação: Francisco Régis Lopes Ramos. 2ª.ed. - Fortaleza: Museu do Ceará, 2011

CARVALHO, Gilmar de. **Lyra Popular – o cordel em Juazeiro**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. **Teatro completo**. Fortaleza: SECULT/CE, Edições Teatro José de Alencar, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. **Memórias da Xilogravura**. Fortaleza: Expressão gráfica, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. **Cem Patativa**. Fortaleza: OMNI Editora, 2009.

CARVALHO, Gilmar de. **Mestres da cultura tradicional popular do Ceará**. Fortaleza: SECULT/CE 2006.

CARVALHO, Gilmar de. **Rabecas do Ceará.** Francisco Sousa, fotógrafo – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição: mestres do povo.** Fotos de Francisco Sousa. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. **Mestres santeiros, Retábulos do Ceará.** Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura do estado do Ceará, 2004.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa poeta pássaro de Assaré.** Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz: cultura e memória.** São Paulo: Annablume, 1998.

MAZULO JUNIOR, Paulo Antônio da Costa. **O teatro de mamulengos do Mestre Pedro Boca Rica como veículo educativo e elemento socializador.** Fortaleza, 2005. 69f. Monografia (Especialização em Arte e Educação) Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará.

BARROSO, Oswald. **Ceará Mestiço.** – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Teatro de raízes populares.** João Pessoa: Edição do Autor, 2003.

SOUZA, Maria de Lourdes MACENA de. **Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator professor.** Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9GFHGX>

## **O conceito de Tradição na obra de Gilmar de Carvalho e as perspectivas sobre a poesia de cordel no campo da Comunicação**

*Maria Gislene Carvalho Fonseca*<sup>1</sup>

**Submetido em: 13/10/2021**

**Aceito em: 03/12/2021**

### RESUMO

Este trabalho realiza uma reflexão em torno do conceito de Tradição desenvolvido nas pesquisas de Gilmar de Carvalho. A partir desse referencial, convocamos seu entendimento na abordagem da poesia de cordel como um fenômeno cultural discutido no campo da Comunicação. Para tanto, esse texto traz uma revisão bibliográfica que dialoga com a própria obra do pesquisador e realiza proposições em torno de um aprofundamento teórico sobre o cordel brasileiro. Observamos que, para Carvalho, Tradição é uma fusão de tempos, impossível de ser apreendida em uma leitura linear.

### PALAVRAS-CHAVE

Gilmar de Carvalho; Cordel; Tradição.

## **Concept of Tradition in Gilmar de Carvalho' works and the perspectives on *Cordel* poetry in Communication**

### ABSTRACT

This paper reflects the concept of Tradition developed by Gilmar de Carvalho's research. Based on this framework, we call upon your understanding of the approach to *cordel* poetry as a cultural phenomenon and discussed in the field of Communication. Therefore, this text brings a bibliographical review that dialogues with the researcher's own work and makes propositions around a theoretical deepening of the brazilian *cordel*. We observe that, for Carvalho, Tradition is a fusion of times, impossible to be apprehended in a linear reading.

### KEY-WORDS

Gilmar de Carvalho; Cordel; Tradition.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Correio eletrônico: mgisacarvalho@gmail.com.

## **Concepto de Tradición para Gilmar de Carvalho y las perspectivas acerca del *Cordel* en la Comunicación**

### RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el concepto de Tradición desarrollado en la investigación de Gilmar de Carvalho. Con base en este marco, hacemos un llamado a su comprensión del enfoque de la poesía de *cordel* como un fenómeno cultural discutido en el campo de la Comunicación. Por tanto, este texto trae una revisión bibliográfica que dialoga con el propio trabajo del investigador y hace proposiciones en torno a una profundización teórica del *cordel* brasileño. Observamos que, para Carvalho, la Tradición es una fusión de tiempos, imposible de aprehender en una lectura lineal.

### PALABRAS-CLAVE

Gilmar de Carvalho; Cordel; Tradición.

### Introdução

O tema da Tradição é muito caro à obra de Gilmar de Carvalho. Grande parte de suas pesquisas seguiram essa abordagem, apoiando-se em leituras de Paul Zumthor, principalmente na obra “A Letra e a Voz”, para convocar discussões de memória, fundamentais em suas articulações conceituais. Além disso, o professor de Comunicação e doutor em Semiótica, também dedicou sua trajetória acadêmica aos estudos sobre o cordel e a xilogravura. Esses trabalhos são fundamentais para o entendimento das artes e culturas experienciadas no Nordeste brasileiro.

Gilmar de Carvalho é referência para todas as pesquisas que se propõem a refletir as culturas tradicionais e populares. Seus conhecimentos teóricos e empíricos, seus relatos de campo, suas entrevistas, seus livros, as conversas de corredor, os almoços, aos passeios por museus, suas histórias foram fundamentais para formar pesquisadoras e pesquisadores que, como eu, seguem buscando construir um olhar para a cultura que não a classifique, hierarquize ou encaixe. A cultura, para Gilmar, é fluida, livre, e está sempre associada ao cotidiano de quem a vivencia.

Parte disso o entendimento que ele nos apresenta sobre a Tradição. Este texto realiza uma discussão cujo objetivo é pensar esse conceito para Gilmar de Carvalho a partir do que ele nos oferece de compreensão sobre o universo do cordel. Ele é resultado de revisões

bibliográficas de sua obra, mas também de uma experiência riquíssima que tive a oportunidade de construir em nossas conversas, pesquisas de campo, trocas de e-mails, leituras e comentários de trabalhos que ele sempre fez muito cuidadosa e generosamente.

## **A Tradição para Gilmar de Carvalho**

Em *Tramas da Cultura: Comunicação e Tradição*, livro de 2005 lançado pelo Museu do Ceará, Carvalho discute os conceitos articuladores de sua obra, de seus olhares para o mundo. Meu acesso ao livro veio pelas próprias mãos de Gilmar em 2012, que compartilhou comigo um manuscrito, porque a edição estava esgotada. Conversávamos sobre minha pesquisa de mestrado e a recente “acusação” de que “cordel não seria mídia”, portanto, não poderia ser estudada em um programa de Estudos da Mídia. Naquele momento precisei construir os argumentos epistemológicos desse estudo e, para isso, contei com ensinamentos do professor a partir de seus escritos.

Atualmente o livro está disponível no repositório online da biblioteca da Universidade Federal do Ceará e trata do conceito de Tradição ao discutir sobre cordéis, almanaques, jornais, rádios e TVs, livros, quadrinhos, shoppings e feiras. Todos esses fenômenos empíricos analisados pelas óticas do campo da Comunicação e da produção de memórias.

De partida, Carvalho define as Tradições como:

Práticas que se inserem em uma longa duração. É o que fica do que uma geração transmite para outra, evidentemente, com perdas, substituições e lacunas. A tradição é esse lastro comum de experiências (e vivências) de determinados homens em um determinado tempo e lugar. (CARVALHO, 2005, p. 8)

E foram esses “lastros comuns” que Gilmar percorreu em sua obra, possibilitando pensarmos a tradição não apenas como um elemento narrativo, muito menos como “fôrmulas nas quais cabem quaisquer receitas” (2013, email, acervo pessoal), compreensão que ele atribuía a Hobsbawm (2012) na *Invenção das Tradições*. Gilmar propunha uma discussão cujo insight veio do antropólogo e amigo Ismael Pordeus.

Em uma viagem ao interior do Rio Grande do Norte em 2012, em busca de rabequeiros e rabequeiras pelo Nordeste, Gilmar me explicava sobre seus interesses pela Tradição. Seu olhar estava interessado nas permanências. Para aquilo que não se perde por se

renovar. Que negocia repetições e inovações para que possam existir e se fortalecer. Novamente, os “lastros comuns”. Isso é a cultura atribuída do adjetivo “tradicional” que encontramos nas obras de Gilmar.

Em nossos diálogos, cheguei a convocar a discussão da tradicionalidade nas construções de narrativas para Paul Ricoeur (2010), a partir da negociação entre memória e esquecimento. Ao ler um de meus projetos de pesquisa que apresentavam essa discussão como ponto de partida, na resposta, Gilmar me convidou a deixar um pouco de lado a abordagem mais filosófica do tempo apresentada por Ricoeur, para pensarmos naquilo que Zumthor (1992, 2010) trazia como reflexões em torno da memória.

No projeto que culminou na minha tese de doutorado (FONSECA, 2019) articulo uma discussão de tradições em três eixos de base ricoeuriana:

1) Tradicionalidade é o encadeamento da continuidade que implica o nosso “ser-afetado-pelo-passado”, na dialética entre passado interpretado e presente interpretante a partir de uma “transmissão geradora de sentido” (RICOEUR, 2010a, p. 377);

2) Tradições são os conteúdos portadores de sentido que são transmitidos, “as coisas ditas no passado que chegaram até nós por uma cadeia de interpretações e reinterpretções” (RICOEUR, 2010a, p. 379);

3) Tradição está relacionada a uma presunção de verdade de um passado, a partir de proposições de sentidos, que aciona a memória coletiva.

Sobre esta apreensão da Tradição, Gilmar de Carvalho entendia como várias facetas de um fenômeno e articuladas dentro de um mesmo aporte conceitual. Para Gilmar, há sim tradições de uma construção essencialmente voltada à dominação e às manifestações de poder e que se impõem pelo argumento da “identidade”. Mas há também essas tradições que se concretizam nas práticas, nas trocas, que circulam pelas vias da oralidade e que se reinventam constantemente, se adaptam aos seus tempos e, assim, permanecem vivas.

O conjunto de reportagens que resultou no livro Artes da Tradição, em parceria com o fotógrafo Francisco Souza, convoca essa ideia. Os textos foram publicados no jornal Diário do Nordeste e indicavam, segundo Carvalho (2005a), a contramão do jornalismo cultural praticado pela imprensa.

Neste livro, que era destacado por Gilmar de Carvalho como uma de suas obras preferidas (HOFMEISTER, CARVALHO, 2019), ele aborda um amplo campo de produções

artísticas. Gastronomia, artes plásticas, rituais e festejos, danças, trabalhos manuais, encenações, produções literárias, religiosas e tantas outras manifestações que ele chamou de tradicionais. Sobre cada uma delas, Gilmar construiu narrativas que não se prendem ao olhar antropologizante do estranhamento, mas encontrando, quase que de forma psicanalítica, os pedaços daqueles mundos que o integraram como sujeito. Um sujeito acadêmico, formal, que sabia olhar para o amplo do mundo sem ignorar os fenômenos que compunham a sua “aldeia”.

Segundo Carvalho (2005a), *Artes da Tradição* fala sobre cultura e sobre as habilidades exercidas pelas pessoas como estratégias de sobrevivência. E retoma os “lastros” como os traços fundamentais a serem percorridos em busca desses elementos comuns que articulam as diversas experiências do tempo.

Da circularidade da cultura, com influências do mundo todo e da importância da tradição, como permanência de saberes e fazeres. E a constatação, baseada em teóricos, de que qualquer criação, que pretenda ser contemporânea, deve se basear num lastro de experiências, vivências, crenças e valores. (CARVALHO, 2005a, p. 266)

Em síntese, a grande contribuição do pensamento de Gilmar de Carvalho para o entendimento da Tradição não diz respeito apenas a uma sucessão linear de acontecimentos no tempo, dos quais alguns deixam marcas, que continuam sendo convocadas no presente com vistas a um futuro. Em vez disso, a Tradição é tratada como uma fusão de momentos em que vivenciamos diversas experiências do passado, sem que eles precisem ter acabado – para serem consideradas como passado. Na obra de Gilmar, o passado também é vivo e é constitutivo do presente como uma realidade, não como uma reverberação de memórias.

Dentre esses diversos temas relacionados a práticas culturais tradicionais listadas, catalogadas e discutidas por Gilmar, um tema que teve grande visibilidade e relevância em sua obra foram os estudos sobre Xilogravura e Poesia de Cordel. Com um amplo e aprofundado estudo sobre a obra de Patativa do Assaré, uma tese voltada para a xilogravura produzida em Juazeiro do Norte e os trabalhos seguintes de coleta e produção de antologias foram fundamentais para construir um pensamento comunicacional do cordel como um fenômeno da tradição.

## **A Folkcomunicação e os estudos sobre o cordel**

A proposta da Folkcomunicação surge no Brasil nos anos de 1970 e se mostra como uma possibilidade de estudos sobre a poesia de cordel. Nesta perspectiva, os poetas cordelistas são mediadores de tradução das informações. Seriam eles agentes facilitadores de uma comunicação para as pessoas que estavam fora do circuito midiático. Esse pensamento se ressignifica quando, com o passar dos anos, o cordel e a mídia em geral se reorganizam e passam a se apresentar de formas distintas. Esta abordagem é o ponto de partida para a compreensão apresentada aqui, e que dialoga com aquilo que Gilmar de Carvalho vai propor em sua extensa obra sobre a poesia de cordel dentro do campo Comunicacional.

Pela perspectiva da Folkcomunicação proposta por Beltrão (1967, 2004), os agentes ligados ao folclore seriam líderes de opinião, chamados de agentes folk, cuja função seria a de mediar os processos comunicativos, possibilitando aos indivíduos ‘marginalizados’ que pudessem, assim, estar inseridos nas formas de comunicação.

A vinculação estreita entre folclore e comunicação popular, registrada na colheita dos dados para este estudo inspirou na nomenclatura deste tipo cismático de transmissão de notícias e expressão do pensamento e das reivindicações coletivas. Folkcomunicação é, assim, o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa por intermédio de agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore. (BELTRÃO, 2004, p. 47)

Desta proposta, a partir do prefixo folk, são construídas diversas outras expressões que dizem respeito aos modos de produção popular: Folkmídia, referente às mídias disponíveis para os usos dos ditos agentes folk – lugar em que, pela Folkcomunicação, se situa o cordel –, que fazem uma ponte entre a mídia de massa e a população marginalizada; Folkmarketing, que se refere às campanhas publicitárias que utilizam elementos da cultura popular como recursos estéticos e de sentido; Folkjornalismo, referente ao jornalismo popular; Folkturismo, que dá conta das formas de turismo popular e comunitário etc.

Estes estudos são importantes para o reconhecimento de diversos fenômenos artísticos, culturais e religiosos em suas perspectivas comunicacionais. Como ponto de partida, a proposta de Beltrão (2004) é muito interessante para colocar em evidência outras formas de comunicação que são baseadas em práticas culturais populares.

O método de análise proposto pela Folkcomunicação está ancorado ao funcionalismo norte-americano, e isso nos demanda um aprofundamento das investigações, saindo de uma zona de conforto de identificação dos agentes e de suas funções. Precisa-se compreender as redes comunicativas de cada fenômeno, acompanhando, inclusive, suas transformações. Mudam os objetos, mudam também os métodos de análise. Durante os estudos de Beltrão desenvolvidos na década de 1960, havia um acesso restrito aos meios de comunicação, principalmente pelas pessoas que não estavam nos centros urbanos. Mas atualmente isso tem se modificado por conta, por exemplo, de programas sociais e governamentais que levam luz elétrica e acesso à Internet para o interior do Brasil. Neste sentido, o cordel não é mais o mediador único entre a mídia de massa e o público, porque este já tem acesso direto a outros veículos midiáticos. Importa sabermos sobre os novos lugares ocupados pelo cordel.

Dentro do campo da Folkcomunicação, o cordel é tratado principalmente por Luyten (1992), que realizou um estudo sobre as notícias em cordel. Segundo o autor, os cordelistas tomavam emprestadas as notícias que circulavam nos jornais e as traduziam de modo que tivessem uma linguagem mais acessível ao restante da população marginalizada, muitas vezes analfabeta e sem acesso aos meios de comunicação de massa. “A literatura de cordel, enquanto noticiosa, se preocupa essencialmente com aspectos interpretativos e opinativos e não informativos, pura e simplesmente” (LUYTEN, 1992, p. 23). Os folhetos analisados são destacados a partir do que ele chama de “autores mais significativos”, e aponta Leandro Gomes de Barros, Cuíca de Santo Amaro, José Soares, Rafael de Carvalho, Raimundo de Santa Helena e Toni de Lima.

Luyten (1992) também considera que o cordel “está entre a vida e a morte” (p. 21), mas que subsiste em pequena escala, com uma visão fixada no passado. Mas reconhece uma transformação no público da época (para estudantes e turistas) e das temáticas (de ordem noticiosa e de contestação social). A ideia de morte do cordel decorre da diminuição – que ele reconhece não ter sido devidamente investigada – das publicações chamadas de romance, ou seja, as de ficção (ou invenção, como trataremos no capítulo seguinte).

O cordel seria, então, uma forma de comunicação popular que corresponderia às questões sociais do qual faz parte, representando um fenômeno comunicativo, em que os poetas são líderes de opinião, pessoas que estariam um nível acima na etapa comunicativa

proposta pelo funcionalismo. Nessa perspectiva, interessaria à Folkcomunicação saber das intenções apresentadas em cada manifestação, e a isso corresponderia o sentido nela contido.

## **O Cordel para Gilmar de Carvalho: a mídia da tradição**

Nas longas e profundas pesquisas de Gilmar de Carvalho convocando os fenômenos da tradição, o tempo inteiro ele esteve atento aos aspectos comunicacionais dessa abordagem. Se temos a tradição condicionada pelas trocas simbólicas, dentro deste campo, Fonseca e Azevedo (2021) discutem as tradições no cordel e no brega convocando tal entendimento a partir da ideia de que a tradição existe como uma articulação entre as experiências e memórias dos diversos atores que constituem as trocas.

A produção das tradições, a partir de um conjunto de performances, convoca as memórias que identificamos ao vivenciarmos os ambientes das festas e das declamações. Constituindo-se como um acervo, é a partir da memória que são acessados os conhecimentos sobre os quais a textualidade dos fenômenos se estabelece. Como uma poética de vozes e de corpos, dependemos constantemente daquilo que os atores envolvidos na performance lembram - ou demonstram lembrar. (FONSECA e AZEVEDO, 2021, p. 67)

Além dessa ideia de uma abordagem comunicacional não midiacêntrica da tradição, Gilmar de Carvalho também convoca o cordel como mídia, de forma mais direta. Dialogamos, então, essa perspectiva teórica, para chegar às articulações propostas por Gilmar de Carvalho, com o entendimento de mídia a partir de Antunes e Vaz (2006), no qual é impossível não perceber características comunicacionais do cordel:

A mídia é, então, algo capaz de transmissão que permite uma modalidade de experiência assentada no transporte e deslocamento incessante de signos. Tal processo de mediação, muito mais do que meio, afigura-se também para além de um estado. A melhor tradução de seu processo é de um fluxo onde se dão operações, onde se mesclam e entrecruzam mundos simbólicos e materiais que têm os meios à montante e à jusante, e que a seu curso carrega grande parte das narrativas na contemporaneidade: cotidianas e institucionais, corriqueiras e especializadas, midiáticas e não-midiáticas. Os produtos midiáticos carregam consigo uma remissão a uma multiplicidade de sujeitos sociais, técnicas, lugares e dispositivos encaixados em momentos diferentes e simultâneos de produção, transmissão e apropriação. [...] A mídia pode ser apresentada como um lugar de apontamento de sentido, de estabelecimento de formas interativas de criação e de partilhamento de representações e de (re)interpretação de experiências, de vinculação, de junção, de formação de elos, de instrumentação. Por outro lado, a mídia também afigura-se como o caráter de transmissividade e de reprodutibilidade, um modo de estabelecimento de temporalidades, um tipo de solicitação de disponibilidade

aos sujeitos para o compartilhamento de experiências, uma maneira de estabelecimento de contatos e de estruturação de sentidos. (ANTUNES E VAZ, 2006, p. 44-45)

Neste lugar de compreensão, temos, então, os estudos de Carvalho (2002, 2005, 2010) sobre o cordel na Comunicação. Como fenômeno de tradição, Carvalho aponta para o cordel como uma mídia utilizada em diversas situações, seja para a publicidade, seja como espaço para uma crônica em que se trabalha a memória (aqui como um conceito histórico de registro), seja como estética explorada em diversos outros formatos a partir das imagens de xilogravuras reproduzidas em contextos diversos.

Para Carvalho (2002), o cordel é um conjunto de histórias que surgem pela oralidade e chegam ao impresso, mas não se fixam nele, podendo voltar ao oral (declamações, por exemplo) e chegar a qualquer tecnologia disponível ao uso dos poetas. Deste modo, considera que o cordel não está restrito ao folheto, mas ao conjunto de narrativas que, pela tradição, continuam a fazer sentido e ser transmitidos. “Cordel é uma iluminação (epifania), um instante mágico de viver esta emoção que a voz transmite, do corpo que fala no gesto e na performance, da leitura individual ou coletiva de um folheto” (CARVALHO, 2002, p. 287). A partir desta ideia, Gilmar de Carvalho considera possível que o cordel esteja presente nas cantorias, nas xilogravuras (como uma relação forte, mas não necessária), em vídeos, artes plásticas e produtos da indústria cultural.

Ainda segundo Carvalho (2005), as “camadas subalternas” sabem tirar proveito das tecnologias disponíveis para a produção de seus conteúdos – ao contrário do que pensam os folcloristas, para quem o uso das tecnologias se apresenta quase que acidental e exótico.

À medida que a maquinaria se tornava obsoleta para os grandes centros, era levada para cidades do interior, contribuindo para o incremento da atividade jornalística e, posteriormente, para o estabelecimento de focos de produção de folhetos populares na região nordestina. (CARVALHO, 2005, p. 16)

Estes recursos foram condições para o registro impresso de uma comunicação que se fazia pela oralidade, pelas performances de poetas/cantadores, que segundo Carvalho (2005), adaptaram o romanceiro medieval europeu às práticas poéticas locais com a inserção de metrificção, rimas, improvisado e novas temáticas. Mais recentemente, o cordel é disposto online, “se rebelando contra a fôrma antiga, incorporando a intertextualidade, a paródia e a citação, elementos da chamada pós-modernidade” (CARVALHO, 2005, p. 22).

Carvalho (2005, p. 23) aponta ainda para o uso do cordel como forma de comunicação popular a partir do jornalismo e da publicidade, evocando o senso de oportunidade dos poetas e a agilidade para a produção contínua de conteúdos que enfocam temas relevantes para o público que a consome. Como forma de legitimação, dá aos temas um tratamento jornalístico que fica fora das normas de codificação e dos manuais de redação, com uma “angulação subalterna”.

Muitas notícias da mídia, chamada de massiva por Carvalho (2005), servem de ponto de partida para que o poeta, também chamado pelo autor de “jornalista popular”, desenvolva seu relato, cuja permanência está relacionada à credibilidade do poeta com temática voltada para temas políticos e sociais.

Já no que se refere à publicidade, Carvalho (2010) sintetiza a pesquisa publicada em 2002, na qual constata a presença do cordel em campanhas como reivindicação de espaço e como afirmação de uma linguagem, como um formato com o objetivo de “dar um recado” ou para servir de ferramenta de prestígio para quem o distribui. Nestes casos, muitas vezes, recorre-se a um aspecto rudimentar ou precário dos folhetos como uma encenação de um padrão cristalizado do cordel preso ao passado. Ao passo em que este cordel encomendado não pode abrir mão de seus traços “encantatórios”, sob o risco de não atrair a atenção do público consumidor do produto anunciado.

Os folhetos de cordel publicitários tiveram e têm sua vez, talvez não em termos de tendência do mercado ou vertente de criação, mas como ofensiva pontual, de eficácia garantida e não duvidosa, quando vale a pena investir para ter aquele produto atraente, sedutor, com suas rimas, suas histórias mirabolantes (ou não), suas capas com xilogravuras, mesmo que em grandes tiragens, com papel de qualidade e pouco apego à tradição. De qualquer modo, a eficácia da mídia cordel vem sendo comprovada e sua permanência reforça essa assertiva. (CARVALHO, 2010, p. 103)

Pensar o cordel pelas perspectivas de Gilmar de Carvalho tem como premissa o entendimento desta poesia como fenômeno da tradição. Baseando-se em discussões sobre memória, oralidade e performance, Gilmar nos apresenta um cordel múltiplo, amplo, diverso, indomável.

É a partir desse referencial proposto por Gilmar de Carvalho que desenvolvo meus argumentos de que o fenômeno do cordel se trata de um movimento de textos, no qual se pode falar a partir de uma apreensão unificadora. A mesma poesia lida duas vezes não é a

mesma textualidade, não é a mesma performance, conforme nos define Zumthor (2010). Porque, quando pensamos no texto como processo, é preciso levar em consideração diversos elementos da situação comunicativa que não se repetem. E é a isso que Gilmar de Carvalho está atento ao discutir sobre os folhetos.

As definições com as quais trabalho o cordel e que vem essencialmente das contribuições de Gilmar de Carvalho, em diálogo com os trabalhos de Ria Lemaire e de Fanka Santos, nos dizem de um produto cultural, comunicativo, que integra texto e voz, e que não estaria restrito a uma forma poética apenas. Em vez disso, Carvalho (2002) indica que o cordel é mais que os versos. Trata-se de uma forma de ver o mundo e, como tal, é um fenômeno fluido. Indisciplinado e, portanto, impossível de ser definido em si mesmo. Temos constantemente no cordel um “algo a mais” que o torna impreciso, aberto e sempre maior que definições.

O cordel é como um pássaro beija-flor. Que bate as asas em uma velocidade impossível de ser acompanhada pelos olhos humanos. Assim são as publicações do que chamamos de cordel, ou que consideramos ter a chamada estética do cordel. É poesia cantada, é letra, é imagem. É folheto, é voz, é ambiência, é tempo. Tempo de declamação, tempo do qual emerge e o que faz emergir. São poetas, são ouvintes, são pesquisadores e colecionadores. E cada situação comunicativa da qual emerge a poesia tem esses elementos se materializando de formas distintas e constituindo novas narrativas. (FONSECA, 2019, p. 79)

Observamos, assim, uma impossibilidade de aprisionamento do cordel em um conceito fechado, que defina o que pode ou não ser tratado como poesia de cordel, porque este universo dispõe de uma série de sentidos socialmente difundidos, os quais não podemos desprezar. O que socialmente se reconhece como cordel nem sempre está relacionado diretamente com o folheto impresso, mas inclui a estrutura dos versos, sejam impressas, digitais, declamadas e improvisadas, além das imagens com estética de xilogravura que são associadas a esta forma poética.

Para Gilmar de Carvalho, o cordel tem uma origem que remete a raízes portuguesas. Ele não é um “híbrido”, conceito que o pesquisador considerava insuficiente para tratar da multiplicidade do folheto. Ele considerava fundamental observar-se que essa origem ibérica não era única, mas não podia ser desprezada em seu entendimento a partir da entrada das máquinas impressoras ao interior do Brasil, pós-chegada da Família Real em 1808. Além disso,

destaca os Cinco Livros do Povo listados por Câmara Cascudo como uma referência importante para identificarmos os diálogos poéticos nos folhetos.

A partir da obra de Gilmar de Carvalho, podemos observar que aquela Tradição no singular proposta por Ricoeur como uma estratégia narrativa de poder não se sustenta na prática cotidiana. Carvalho (2005, 2005a) apresenta em diversas manifestações os fenômenos que encontram estratégias, brechas, resistências e permanências que escapam às catalogações, às histórias lineares, aos acervos e aos patrimônios. Como defendem Fonseca e Azevedo (2021),

Deste modo, consideramos a tradição a partir de suas dimensões ideológicas, que são transmitidas e negociadas em performances do cordel e do brega, tidos como “referenciais”. Mas essa imposição nunca garante uma permanência imutável das práticas, porque elas estão condicionadas às suas relações com o tempo presente, além do tempo da memória. (FONSECA e AZEVEDO, 2021, p. 71)

O trabalho de Gilmar sobre a tradição dos cordéis como fenômeno da comunicação nos possibilita pensar dessa forma, observando, inclusive, elementos de tempo e espaço que se articulam na própria existência de uma tradição. Se a Tradição implica permanência, Gilmar de Carvalho nos ensina a refletir sobre o que é preciso haver de transformação para que essa dita permanência se consolide?

É claro que não há respostas prontas para essa questão. O próprio Gilmar, em suas pesquisas, destacou a diversidade, a multiplicidade de práticas culturais, adaptações, rituais, artes, encontros e desencontros que apenas cada manifestação é capaz de dizer sobre si. É preciso olhar para cada cordel para identificar o que há de tradição e de permanência ali. Só assim, é possível compreendê-los como uma força que tem o tempo (e sua diversidade de percepções) como motriz. E, assim, entender todos os elementos de negociações e disputas que constituem as tradições como narrativas e como práticas cotidianas.

## **Considerações e continuidades**

Ao realizar estudos e reflexões conceituais em torno da ideia de Tradição para Gilmar de Carvalho, nos deparamos com uma infinidade de inquietações. Uma delas, que tem me mobilizado bastante, e que conduziu parte do que convoco aqui na construção desse texto, diz respeito a um processo de descolonização do pensamento.

Gilmar sempre estudou atores e atrizes sociais envolvidos com a cultura e a Tradição do Ceará, do Nordeste e do Brasil, respeitando suas vozes, não se interpondo ou falando por eles. Gilmar dialogou e trouxe para o ambiente acadêmico uma ampla diversidade de saberes e formas de conhecimento que eram deixados à margem. E como ele dizia, parafraseando sua orientadora de doutorado, a professora Jerusa Pires, “a riqueza está nas bordas, nos interstícios” (2013, e-mail, acervo pessoal).

O pensamento de Gilmar de Carvalho não se enquadraria numa tradição decolonial, se pensarmos nas definições que partem de Quijano e Mignolo. Tampouco farei essa classificação que geraria em Gilmar um rebuliço que eu mesma não quero enfrentar. Mas para quem parte para os estudos que consideram sujeitos como sujeitos, não como objetos, que respeita os tempos diversos, as ambiências distintas, e, principalmente, que respeitam, valorizam e aprendem com todas as formas de conhecimento, desde o tradicional, o pop, o massivo, o culto, erudito, canônico e acadêmico, é fundamental transitar pela obra de Gilmar de Carvalho.

Com ele aprendi que a Tradição não é um tempo que passa ao lado ou definido pela modernidade. Modernidade nem precisa ser convocada para essa conversa. A Tradição aqui é uma fusão de momentos distintos: passados, presentes e futuros que emergem em temporalidades que variam de acordo com as experiências e propósitos dos sujeitos que fazem parte de determinada cultura.

A partir de Gilmar, sigo pensando a tradição do cordel no Ceará, no Nordeste e no Brasil. Esse texto não é só uma revisão conceitual em torno de suas ideias, mas um tributo, um agradecimento por tudo o que ele nos lega para a continuidade um de pensamento que fragmenta, que escancara feridas e contradições e que respeita os saberes. O pensamento de Gilmar está situado nos espaços que Glória Anzaldúa (2019) chama de fronteira. Mas isso é mote para outra conversa...

## Referências

ANTUNES, Elton. VAZ, Paulo Bernardo. Mídia: um aro, um halo e um elo. In: GUIMARÃES, César. **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.) **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: teoria e metodologia. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira matriz**: cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1999.

CARVALHO, Gilmar de. **Cordel, cordão, coração**. Revista do GELNE (UFC), v. 4, p. 285-292, 2001.

CARVALHO, Gilmar. O Rondó romântico e a tradição popular. **Ângulo**. n.87, Jan/Mar, 83-89. 2001a.

CARVALHO, Gilmar de. **Patativa**: poeta pássaro do Assaré. Fortaleza: Omni Editora Assosiadados Ltda, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da Cultura**: comunicação e tradição. Fortaleza: Museu do Ceará, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição**: mestres do povo. Expressão Gráfica e Editora, 2005a.

CARVALHO, Gilmar de. Questões culturais no Ceará. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 45, n. 1, 2014, p. 263-275.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho. **Novelo de Verso**: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho. O presente como tempo da tradição: a poesia de cordel contemporânea do Maestro Rafael Brito. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 44, p. 191-207, 2021.

FONSECA, Maria Gislene Carvalho; AZEVEDO, Rafael José. Tradicionalidade em performance: disputas em torno do cordel e do brega. **Esferas**, [S.l.], n. 19, p. 63-73, fev. 2021.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

HOFMEISTER, Rafael; CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. As artes e as tradições populares nordestinas: Uma entrevista com o professor Gilmar de Carvalho. **ILUMINURAS**, v. 20, n. 50, 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: o tempo narrado. Tomo III. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

## Atualidade em Cordel: linguagem popular e suporte jornalístico

*Eliane Mergulhão*<sup>1</sup>

*Cristina Schmidt*<sup>2</sup>

*Sônia Jaconi*<sup>3</sup>

**Submetido em: 25/10/2021**

**Aceito em: 30/11/2021**

### RESUMO

Este trabalho tem o intuito de apresentar a importância da literatura de cordel, como instrumento informativo importante para apresentar as dinâmicas da cultura popular, haja vista que tal ferramenta é utilizada por várias camadas sociais, perdurando abundantemente na atualidade. Por meio de levantamento bibliográfico e documental, com abordagem qualitativa e análise descritiva, analisou o cordel no campo da Folkcomunicação, colocando-o como veículo jornalístico de acordo com Luiz Beltrão; em contraponto com a “publicidade em cordel”, abordada por Gilmar de Carvalho. Constatou-se que a Literatura de Cordel se configura enquanto processo de folkcomunicação de modo amplo, e como informação jornalística de modo particular, por ser suporte de divulgação e mensagens próprio ao público, e ter modo de inserção em diferentes grupos culturais em âmbito nacional, especialmente no Nordeste Brasileiro. Essa reflexão corrobora a relevância do trabalho de Carvalho na demarcação dos fluxos informacionais do cordel como veículo publicitário.

### PALAVRAS-CHAVE:

Literatura de Cordel; Jornalismo; Gilmar de Carvalho.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, fez estágio Pós-Doutoral em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Mestre em Língua Portuguesa pela PUC-SP; Especialização em Literatura Brasileira pelo Instituto Santanense de Ensino Superior; e graduação em Letras pela UNIVAP. Presidente da Rede Folkcom (2015-2018). Leciona nas universidades UNIP e FATEC- São José dos Campos/SP. Correio eletrônico: elianemergulhao@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, Mestre em Comunicação, teoria e ensino - UMESP-SP. Fez estágio pós-doutoral em Comunicação Regional pela Cátedra UNESCO/Umesp. Mestre em Comunicação Social e Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UMESP-SP. Diretora Científica da Rede FOLKCOM (2019-2021). Diretora Administrativa SOCOM (2019-2020). Coordena o grupo de pesquisa Comunicação, Diversidade e Cidadania CNPq/UMC. É professora na FABE- Bertioga-SP. Correio eletrônico: cris\_schmidt@uol.com.br.

<sup>3</sup> Doutora em Comunicação Social pela UMESP (2012), Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie-SP, Graduada em Letras pelo Centro Universitário Fundação Santo André (2002). Atualmente é Diretora de Projetos da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM). Correio eletrônico: jaconisonia@gmail.com

## **Current events in Cordel: popular language and journalistic support**

### **ABSTRACT**

It is observed that popular culture has long been the object of study by various researchers and social actors, especially at this time of pandemic, where popular culture is understood as creation and sociability, popular culture and life. For Beltrão (1980), culture is pre-existing, passes through our experience and criticism, and leads us to build a better world, according to the natural order that life requires. Therefore, our focus will be to present the importance of cordel literature, as an informative tool used for a long time by various social layers and which is still abundantly present today. Our study considers Cordel Literature to be a strong means of communication, especially in Northeast Brazil, the voice of a popular segment, which is configured as a process of folkcommunication and folkmedia. The literary, in its specificity, according to Marques de Melo (2008), is both entertainment and the means and support for the dissemination, conservation, transformation and updating of the people's culture. That is how Gilmar de Carvalho developed his work for over 40 years as a teacher, researcher and cultural producer, to whom we pay homage; bringing this secular expression and its creators that conserve strength and permanently feed informational flows as journalistic support.

### **KEY-WORDS:**

Literature of Cordel; Journalism; Folkcommunication; Gilmar de Carvalho.

## **Atualidade em cordel: Linguagem popular y apoyo periodístico**

### **RESUMEN**

Se observa que la cultura popular ha sido durante mucho tiempo objeto de estudio por parte de diversos investigadores y actores sociales, especialmente en esta época de pandemia, donde la cultura popular se entiende como creación y sociabilidad, cultura y vida popular. Para Beltrão (1980), la cultura es preexistente, pasa por nuestra experiencia y crítica, y nos lleva a construir un mundo mejor, según el orden natural que la vida requiere. Por tanto, nuestro enfoque será dar a conocer la importancia de la literatura cordel, como una herramienta informativa utilizada durante mucho tiempo por diversos estratos sociales y que todavía está muy presente en la actualidad. Nuestro estudio considera la Literatura Cordel como un medio de comunicación fuerte, especialmente en el Nordeste brasileño, la voz de un segmento popular, que se configura como un proceso de comunicación popular e información periodística. Lo literario, en su especificidad, según Marques de Melo (2008), es a la vez entretenimiento y medio y soporte para la difusión, conservación, transformación y actualización de la cultura popular. Así desarrolló Gilmar de Carvalho su labor durante más de 40 años como docente, investigador y productor cultural, a quien rendimos homenaje; trayendo esta expresión secular y sus creadores que mantienen fuerza y alimentan permanentemente los flujos informativos como soporte periodístico.

### **PALABRAS-CLAVE:**

Literatura de Cordel; Periodismo; Folkcomunicación; Gilmar de Carvalho.

## **Introdução**

Este estudo está situado na área de Folkcomunicação, tendo como tema o papel da literatura de cordel, como um gênero textual informativo importante para apresentar as dinâmicas da cultura popular, demonstrando o papel dos agentes, ou seja, os responsáveis por construir formas concretas para mostrar os costumes, os fatos, as ideias e as crenças existentes dentro de uma comunidade social. Dessa forma, não tem como iniciarmos esse artigo, sem primeiro falarmos de Folkcomunicação, uma ciência genuinamente brasileira, iniciada por Luiz Beltrão, tratando um conjunto formado por vários elementos, dentre eles, os processos de comunicação inerentes aos grupos populares. Por meio de suas expressões configuradas no contexto da cultura popular, formam mecanismos próprios de comunicação social, mais propriamente uma comunicação interpessoal apoiada em referências do passado e do presente, do folclore e das culturas massivas contemporâneas. Esse acervo motiva as manifestações populares confirmam sempre a dinâmica de sua natureza, sendo atualizado constantemente em seus processos e meio, no compasso das transformações existentes no mundo.

Assim, constata-se que a Folkcomunicação é matriz que compreende a comunicação com foco nos agentes e nos meios populares de informação de fatos e expressões de ideias (BELTRÃO, 2001, p.53). Enquanto teoria aborda "o conjunto de procedimentos de intercâmbio de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados, urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore" (BELTRÃO, 1980, p.24).

Beltrão (1971, p.47) coloca que os grupos populares por "meios próprios de expressão e somente através deles é que podem entender e fazer-se entender". E esses meios são aqueles que vêm das épocas mais longínquas em suas origens com a oralidade: nas canções; nas contações de histórias, anedotas e lendas; nas rezas e rituais de sacerdotes e místicos; nas conversações de viajantes. Depois, a literatura escrita em cartas, poesias, contos; e com as tipografias, as missas, os almanaques, os cordéis, as propagandas.

Quando tratamos a Literatura de Cordel como veículo informativo de grupos populares, é importante entender que a origem dessa transmissão cultural está na oralidade. E, a tradição oral tem raízes no cancionero medieval, que expressava em suas canções/versos no contexto de suas vivências. E, conforme Diégues Júnior (1975), esta tradição do romanceiro, a literatura de cordel, chegou ao Brasil transladada pelos portugueses desde o início da ocupação vindos "nas naus

colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, veio naturalmente esta tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel” (DIÉGUES JÚNIOR, 1975, p. 5).

Diegues Junior (1975) fala-nos que a origem da nossa literatura de cordel tem sido atribuída às “folhas volantes” lusitanas, também conhecidas como “folhas soltas”, tendo em conta que, o povo português, antes que se difundisse a imprensa, usava o registro da poesia popular em “cadernos manuscritos”. E, de acordo com Carvalho (2002, p.64) “a edição de folhetos remete à implantação das gráficas e pressupõe um rastreamento da produção popular excluída, por conta do viés elitista, das abordagens da história da imprensa e da literatura cearense”.

Gilmar de Carvalho, professor, pesquisador e produtor cultural, desenvolveu seu trabalho por mais de 40 anos trazendo, dentre outras, essa expressão secular e seus criadores que conservam força e alimentam permanentemente novos fluxos informacionais principalmente na região nordeste. Gilmar de Carvalho afirma que Juazeiro do Norte tornou-se um dos lugares mais conhecidos pela produção de literatura de cordel:

Juazeiro tornou-se ponto de convergência nordestina e, por conta de uma contínua romaria ao sacerdote, formou-se um público que já conhecia e consumia folhetos. Foi esse, o precursor do romeiro alagoano José Bernardo Da Silva, de vendedor de ervas e raízes a um dos mais importantes editores de literatura popular. (CARVALHO, 2002, p.64)

O antropólogo Diegues Junior ainda apresenta alguns fatores que contribuíram para que o Nordeste se tornasse o ambiente ideal para que surgisse forte, atraente e vasta, a literatura de cordel:

Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita. (...) No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (JÚNIOR, 1975, p. 8)

Observa-se, assim, que a literatura de cordel ganha força tendo um papel importante, porque não só servia como um meio artístico, pela musicalidade, como também, informava a população

sobre os mais variados assuntos e apresentava os assuntos mais diversos como: política, religião, crenças e mitologias, situações do cotidiano, tecnologia, esportes, celebridades, dentre tantos outros. O literário, em sua especificidade, de acordo com Marques de Melo (2008), tanto é entretenimento quanto o meio e o suporte de divulgação, conservação, transformação e atualização da cultura do povo.

Dessa forma, esse tema merece um olhar atento de pesquisadores da comunicação uma vez que a Literatura de Cordel se revela com grande importância no âmbito social e cultural, pois além de retratar os fatos sociais ela, desde o início, apresenta um cabedal de informações dos grupos populares.

Por isso, por meio de pesquisa bibliográfica e documental, e com análise descritiva, nosso foco está em apresentar a importância da literatura de cordel, como instrumento informativo utilizado por grupos sociais e que persiste abundantemente na atualidade. Nosso estudo considera a Literatura de Cordel um forte meio de comunicação, em especial no Nordeste Brasileiro, a voz de um segmento popular, e que se configura enquanto processo de Folkcomunicação e comunicação jornalística.

### **As dinâmicas culturais na Folkcomunicação**

O termo cultura tem várias acepções, em diferentes campos científicos e apresenta amplo espectro de significados, principalmente na Sociologia e na Antropologia. Enquanto a primeira compreende os processos cotidianos, a segunda se atém às produções culturais. Em uma abordagem ampla do que seja cultura, e ao que nos interessa nessa análise, é que ela corresponde a um conjunto de conhecimentos, hábitos e procedimentos interpessoais voltados aos seus territórios geográficos e históricos que vão constituir sua representação em sociedade.

Esse arcabouço de conhecimentos produzidos por grupos culturais diversos, manifestados de forma material e imaterial, vão compor o mapa cultural que, conforme Lévi-Strauss (2011, p.29-30) não é possível fazer uma demarcação hierárquica. Para ele, não há como valorar uma cultura em detrimento da outra, não se pode classificar uma superior a outra, mas sim como culturas distintas que se compõem com uma infinidade de elementos concretos e simbólicos, no contexto em que são produzidas, na formação de diversas estruturas sociais.

Desse modo, podemos entender a cultura, em seu dinamismo, enquanto cultura material e cultura imaterial. O material abrange os produtos culturais concretos (obras de arte, escritos literários, arquiteturas, objetos utilitários). Enquanto que a cultura imaterial constitui-se pela

produção abstrata, ou seja, envolve todos os aspectos ligados aos saberes e fazeres. Ambas são constituídas por aspectos subjetivos, valorativos e simbólicos herdados ou não, mas que fazem parte do percurso social-histórico das diferentes sociedades e vão compor seu patrimônio. Pellegrini e Funari (2008, p.9) lembram que “se a apreensão dos bens culturais imateriais como expressões máximas da ‘alma dos povos’ conjuga memórias e sentidos de pertencimento de indivíduos e grupos, evidentemente fortalecem os seu vínculos identitários”.

Observa-se, no decorrer da história da humanidade, que a cultura vai delineando a constituição de sociedades diversas. Os vínculos culturais expressam suas identidades, na formação de um patrimônio coletivo por meio de processos de transmissão de geração em geração, por meio do mecanismo cumulativo forma um cabedal de conhecimento, saberes e fazeres que configuram as referências maiores da coletividade ou, o Patrimônio Cultural (PELLEGRINI E FUNARI, 2008, p.28-29)

Outra dinâmica cultural importante para a formação do patrimônio cultural é o ‘mecanismo adaptativo’, que consiste na “capacidade de responder ao meio de acordo com mudanças de hábitos e, dessa forma, cada sociedade, em diferentes regiões, apresenta manifestações próprias, como valores religiosos, sociais; ou expressões específicas de vestuário, alimentação, estilos musicais, dialetos”. Essas modificações são feitas pelas gerações que se sucedem de modo que a cultura incorpora aspectos mais adequados à sobrevivência e desenvolvimento do momento (MERGULHÃO, 2014, p. 03).

Ao nos remetermos à cultura popular e à Folkcomunicação, consideramos a sociedade como construção política e social no convívio de coletivos humanos, em que interagem inúmeras comunidades de diferentes perfis. Os vínculos culturais, portanto, expressam a identidade da comunidade, por meio de seu patrimônio cultural. Para Hohlfeldt (*Et al*, 2001, p.33), o viver em comunidade é a experiência que engendra a construção de suas características, porém, “[...], o indivíduo não tem seu vínculo coletivo, nem sua identidade, assegurados de antemão pela tradição, mas deve construí-los através de seu engajamento espontâneo na diversidade das formas coletivas de agrupamento”.

Essas concepções compõem nosso ponto de vista para abordar a Folkcomunicação e sua dinâmica dentro dos grupos populares; pois, essa disciplina abrange os elementos da diversidade cultural em seus processos de adaptação e atualização, e para BELTRÃO (2001, p.125) as classes populares têm meios próprios de expressão por meio dos quais “é que podem entender e fazer-se entender”.

As classes populares têm, assim, meios próprios de expressão e somente através deles, é que podem entender e fazer-se entender. Tais meios são, ainda, em grande parte aqueles mesmos que lhes serviram na fase da Independência: - a literatura oral, com os cantadores, as estórias e anedotas, os romances cheios de moralidades e filosofia; o jornalismo ambulante dos caixeiros-viajantes, dos choferes de caminhão, dos frades e padres missionários ou dos vigários(...). (BELTRÃO, 2014, p.125)

Logo, para Carneiro *apud* Beltrão (BELTRÃO, 2014) é através desses veículos e agentes que as camadas populares se organizam, preservam experiências, educação, recreio e estímulo, dando expansão aos pendores artísticos, podendo ser visto por todos.

Sabe-se que, inicialmente, Beltrão havia concebido a Folkcomunicação como processo de intermediação entre a cultura das elites (erudita ou massiva) e a cultura dos trabalhadores (rurais ou urbanas). No entanto, Marques de Melo (2008, p.17) refaz essa conceituação explicando que se “o *folclore* compreende formas interpessoais ou grupais de manifestação cultural, protagonizadas pelas classes subalternas”, os chamados excluídos; e, “a *Folkcomunicação* caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural”, ou seja, da comunicação de massa para a comunicação dos excluídos.

## **Literatura de cordel como expressão jornalística**

A literatura popular tem sido fonte de estudos para muitos historiadores e antropólogos que têm por objetivo conhecerem as culturas populares e a história de uma época. Assim, em meio à ficção, esses folhetos literários depreendem as raízes e a identidade de um grupo social. Por intermédio dessa expressão cultural é possível resgatar dados sobre vestimentas, alimentação, rituais, crenças, comportamentos, objetos, linguagem, arquitetura, fatos políticos e sociais.

Para o Campo da Comunicação a literatura de cordel é expressão de comunicação e informação popular. Luiz Beltrão (2014) explica que literatura de cordel como um gênero textual relacionada à arte popular, e pode ser compreendido como texto jornalístico, pois tem um caráter informativo. Tem o mesmo papel que o discurso jornalístico de colocar a sociedade a par dos fatos que acontecem na sociedade; como também, de uma forma implícita, expressar opinião e ideias. Para Marques de Melo (2008) a literatura de cordel pode ser considerada como jornalismo; este que, segundo ele, é informativo e opinativo, cujas funções essenciais são informar, opinar, interpretar por meio de gêneros textuais tais como editorial, resenha, crítica, coluna, crônica, caricatura e carta.

Portanto, para que o jornalismo cumpra suas funções, como um veículo de comunicação, seu principal canal é a linguagem. Assim, sem uma linguagem afinada com o receptor não há informação e sem informação não há comunicação. Desse modo, é possível afirmar que a literatura de cordel, como linguagem por excelência, pode carregar em si conteúdos jornalísticos. E, alinhado com o público, é uma linguagem folkcomunicação jornalística.

Além disso, de acordo com Marques de Melo (2008, p.92) a literatura de cordel é uma expressão jornalística que anuncia uma variedade temática, provocando uma reflexão acerca das questões sociais, religiosas, políticas, educativas e outras. E, esta, se classifica como gênero folkcomunicação visual, de formato impresso, do tipo almanaque.

Gilmar de Carvalho (2002, p.63), ao estudar os Cordéis no estado do Ceará, afirma que “a edição de folhetos remete à implantação das gráficas e pressupõe um rastreamento da produção popular excluída, por conta do viés elitista, das abordagens no campo da história da imprensa e da literatura cearenses”. É justamente esse elitismo das mídias hegemônicas que vai servir de estímulo à produção popular, como forma alternativa de interpretação e divulgação dos fatos. Para ele,

Importante chamar a atenção para a constituição de pequenas tipografias, com estrutura familiar, mais próxima das corporações de ofício medievais. O acesso a técnicas de reprodução teria mostrado a necessidade de fixação de um corpus de tradição oral e teria tornado viável uma atividade editorial que vai ter fundas repercussões na cena cultural. (CARVALHO, 2002, p.63)

A literatura de cordel, também conhecida no Brasil como **folheto**, constitui um gênero literário popular escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos. Remonta ao século XVI, quando o Renascimento popularizou a impressão de relatos orais, e se mantém até então como uma forma literária popular no Brasil. Essa expressão é muito difundida e utilizada pela cultura do nordeste brasileiro, uma espécie de poesia popular, impressa e divulgada em folhetos ilustrados com desenhos, que são feitos com o processo de xilogravura. (MERGULHÃO, 2014, p.4)

Segundo alguns historiadores e até mesmo nos dicionários constam que este nome vem de Portugal, pois lá era costume deixar desenhos expostos ao povo, amarrados em cordões, estendidos nas pequenas lojas de mercados populares ou até mesmo nas ruas. Até hoje, em cidades portuguesas, é comum de se ver nas lojas de souvenirs os “varais” com cartões postais e artesanato local. (MERGULHÃO, 2014, p.4)

Luyten (1987, p.10) lembra que muitos pesquisadores “confundem literatura de cordel ou poesia popular com manifestações poéticas nordestinas”. Mas vale lembrar que há poesia popular

em todo Brasil e em toda a América Latina e que a “literatura de cordel significa a parte impressa” e representa muito pouco da poesia popular como um todo. O cordel, no Nordeste, é cantado nas feiras por violeiros e cantadores. Mas eles cantam também outros tipos de cantigas, tais como desafios, emboladas, repentes e outros.

Segundo Gilmar de Carvalho, a literatura de cordel constitui uma forma de comunicação e preservação da memória individual e coletiva; quando sua poesia oral ganha “dimensão impressa como forma de assegurar sua permanência e importância” (CARVALHO, 2001). Conforme descrito por Carvalho (2017), a produção poética atua como reforço de um projeto político mais amplo, ainda não definido em documentos ou normas.

Nesse sentido, corrobora-se o esforço dos cordelistas em atualizar as temáticas, mantendo a tradição; incorporar influências massivas das histórias em quadrinhos, da televisão e da Internet; improvisar instrumentos; e recorrer às novas tecnologias para dar mais agilidade ao processo de criação (CARVALHO, 2017).

Na atualidade as transformações culturais com mudanças de valores, com redefinições das estruturais sociais, com usos das inovações tecnológicas e dos espaços digitais envolvem também as expressões culturais populares e, claro, as temáticas e formas de produção dos Cordéis. Segundo Josenildo Lima (2013, p.31), pesquisador da Paraíba, “a literatura de cordel brasileira tem se adaptado a cada uma dessas etapas, pois com o advento do rádio os poetas passaram a se apresentar nas rádios e agora com a utilização exponencial da internet, encontram-se facilmente diversos sites e blogues destinados à divulgação e comercialização dos folhetos de cordel”.

De acordo com Gilmar de Carvalho, apesar da proliferação de jornais e da interiorização da maquinaria desatualizada para as necessidades dos grandes centros, a literatura popular em verso segue em voga, reforçando a importância da imprensa no contexto da literatura popular, mediante a fixação de polos nordestinos de produção de folhetos, numa contestação definitiva à tese de Sívio Romero (CARVALHO, 2002).

De modo enfático, o autor coloca que o folheto de cordel é muito utilizado como um importante suporte publicitário “e dentro dessa rubrica os folhetos assumiam a conotação do regional com base na apropriação e diluição das culturas populares”, no que denomina de “linguagem cearense de publicidade” (CARVALHO, 2002, p.167). Para ele, no campo da publicidade, a linguagem desses folhetos foi sendo modificada em detrimento dos interesses mercadológicos e dos produtos aos quais estavam promovendo.

Por outro lado, Luiz Beltrão ressalta que essa forma de informação tornou-se tão popular entre as classes desfavorecidas, acentuada com o acesso às tipografias manuais, que sua prática continuou, mesmo com a implementação de jornais mais modernos e massificados. O autor considera que:

Os folhetos pertencentes à literatura de cordel, são o jornal, o romance do trabalhador rural ... narram feitos de heróis ladinos... falam de sertanejos valentes e da vida de cangaceiros célebres, contam estórias de Trancoso [...] registram acontecimentos importantes da região... neles estão registrados as impressões do povo a respeito de acontecimentos sucedidos no município, no estado, em todo o país... a maneira de ver e analisar os fatos sociais, políticos e religiosos da gente rude... denunciando costumes, atitudes, preferências e julgamentos. (BELTRÃO, 2014, p.141)

Em que pese às posições dos autores acima citados, essa literatura está compreendida no campo da comunicação, um a vê como mídia jornalística e o outro como suporte publicitário; e, ambos concordam que sua eficiência comunicativa com o público está em sua origem orgânica. Beltrão fala sobre os “poetas-jornalistas” que fazem parte do universo de seu público. Ele diz:

[...] e os poetas jornalistas dos folhetos de época são autênticos intérpretes do seu público: conhecem suas ideias, sentem os seus problemas, aspiram as suas aspirações, vivem a sua vida, podem falar com ele porque são parte integrante dele. A interpretação jornalística dos poetas do povo está ligada a essa indissolubilidade entre eles e o público; por isso é muito mais fecunda do que no jornalismo ‘ortodoxo’. Baseia-se não apenas no fato em si, mas naquilo que corre deles: nos rumores, nos boatos, nas versões múltiplas colhidas pela sensibilidade desses rudes repórteres. (BELTRÃO, 2014, p. 146)

Carvalho (2002, p.168) vai à mesma linha com o uso do Cordel na publicidade. Para ele, no meio publicitário existe a presença da agência que interfere na liberdade do autor, e acaba dividindo a autoria do folheto. A partir de um briefing, o “poeta” constrói um relato com as referências populares, com uma “aparente simplicidade, de argumentações retóricas como forma de convencimento e de adesão”. Nesse caso, então, não há a liberdade de criação e diálogo com o público em seus anseios, mas sim “o produtor popular é porta-voz de uma encomenda recebida [...] obrigando-se a se pautar pelos interesses dos que detêm o poder econômico e que solicitam esses folhetos”.

Ele destaca a importância estratégica do uso desses folhetos na publicidade, num movimento de empobrecimento de discurso e identidade, mas ainda assim eficiente: “esses folhetos se justificaram exatamente pela não-exigência de um esforço interpretativo e recorrem à familiarização dos receptores com essa linguagem calcada nos referenciais como fator de sua eficácia”. (CARVALHO, 2002, p.167)

Mas, não podemos negar também que o relato de acontecimentos e fatos marcantes de um acontecimento social ou político feito pelo poeta de cordel, em determinados momentos, ocorre com o intuito de “fazer média com a mídia”, tendo em vista que a associação com algumas instituições garante a ampliação do mercado editorial (KUNZ, 2001).

Os “Cordéis” que seguem abaixo exemplificam os aspectos jornalísticos dos folhetos. Trata-se de uma análise descritiva para comprovar a atualidade dessa expressão cultural, seu compromisso com os grupos populares, e seu formato informacional jornalístico.

Dada a escolha dos “cordéis” com viés jornalístico em temáticas de grande relevância e repercussão nacional, optamos pela escolha de duas temáticas em áreas diferenciadas, dentre os templates abaixo, exemplificando, portanto, a abordagem deste trabalho.

**Template 1 - “Cordéis” encontrados na Praça do Sebo Recife-PE.**



Fonte: Arquivo Pessoal das Autoras (2021).

No âmbito da política e da violência, a escolha pelo cordel intitulado “*Marielle- o sonho não acabou*” de autoria do cordelista e membro da Academia Sergipana de Cordel, Ronaldo Dória (2018), retrata a luta da parlamentar em questão na sua militância pelos direitos humanos. O relato do poeta acerca das diversas formas de violência comumente sofridas pelas mulheres, além de trazer vários aspectos noticiados pela grande mídia, reflete a importância da denúncia, de modo a conter a violência contra a mulher, o machismo enraizado na sociedade e a submissão desta:

Vou fazer mais um folheto:  
Pra poder denunciar  
O que está acontecendo  
De uma forma tão vulgar  
Com mulheres maltratadas  
Que vem nos preocupar

Em todo noticiário  
Está lá bem estampado  
"Marido mata mulher"  
Por estar enciumado  
Se a mulher o deixar  
A morte é o resultado

A mulher virou manchete  
Em rádio e televisão  
Sendo bem discriminada  
Sem lhe dar muita atenção  
Ficando em segundo plano  
Esta é a maior questão

Como também na política  
Não pode se destacar  
Os "marchistas de plantão"  
Ficam a se incomodar  
E querendo condená-las  
Você pode acreditar  
(DÓRIA, 2018, p.4)

Nos versos do poeta, justifica-se a repercussão nacional e internacional da morte da parlamentar às diversas lutas travadas pela mesma. O reflexo da formação da sua identidade (negra, pobre, favelada, lésbica) com a maioria dos brasileiros suscitou uma maior comoção, vocalizando as penúrias da sociedade, conforme exposto em vários meios de comunicação na ocasião do fato (2018). Como pode se vê nas sextilhas abaixo:

Até no exterior  
O fato repercutiu  
Ela era conhecida  
Dentro e fora do Brasil  
Pelo seu jeito singelo  
Sua forma tão gentil

Grandes manifestações  
São feitas no mundo inteiro  
Todo mundo quer saber  
Sobre esse paradeiro  
Quem matou a Marielle  
Com golpe traiçoeiro

Já nas redes sociais  
Gente desqualificada  
Fica falando besteira  
Com mentira deslavada  
Querendo manchar a honra  
De quem foi assassinada

Só porque este país  
Tá sem qualquer direção  
E quem tem muita dignidade  
Muitos acham ser em vão  
Quem lutou pelos direitos  
Morrer é a solução  
(DÓRIA, 2018, p.9)

Paralelo a isso, o autor ressalta a importância de tratamento justo e adequado para as mulheres, citando ainda a relevância da luta dos negros e dos pobres no contexto social vivenciado. O cordel em questão retrata com a história de Marielle a possibilidade da mulher, do pobre e do negro legitimarem seus direitos, mesmo diante das mazelas sofridas, conforme se segue abaixo:

Marielle era uma voz  
Ecoando na favela  
Mostrando p'ras mulheres  
De uma forma tão singela  
Falando dos seus direitos  
Para não cair em esparrela

Porque mulher, pobre, negra  
É pra ser humilhada  
Para eleger os ricos  
E ser massa manobrada  
Não pode ter instrução  
E não pode ser votada

Para bater palma em comício  
Viver no escuro sem velas  
A Marielle aparece  
Pra mostrar a todas elas  
A encontrar as saídas  
De todas as mazelas.

Com sua sinceridade  
Foi ganhando a confiança  
De quem já vivia ao léu  
E sem ter esperança  
E acumulou sofrimento  
Desde o tempo de criança  
(DÓRIA, 2018, p.10)

No que tange à temática da Pandemia, que impactou todo o planeta, de modo a ter acompanhamento minucioso da imprensa mundial, muitos cordelistas dedicaram suas produções para informar os grupos populares sobre a gravidade desse problema público, os consumidores desse tipo de notícia e de literatura. Até pelo fato de várias autoridades políticas, grupos religiosos e sociais negarem a gravidade e até a existência do problema.

A escolha pelo cordel *“Covid-19- O vírus da morte”*, do mesmo autor, datado em Julho de 2020, torna-se extremamente pertinente, tendo em vista que ele assume um papel mediador entre o discurso da mídia massiva e os grupos populares. A princípio o poeta destaca a banalidade dada ao coronavírus pelos brasileiros, através do relato da diversão em pleno carnaval, mesmo diante do alerta mundial da gravidade do vírus.

Vou entrar em sintonia  
Com o Deus do Universo  
Pra fazer mais um folheto  
E contando tudo em verso  
Falar dum vírus mortal  
Poderoso é tão perverso.

Dizem que veio da China  
Essa doença infernal  
Enquanto aqui no Brasil  
Tudo era carnaval  
Parecia que esse vírus  
Era uma coisa banal

Toda rua tinha um bloco  
Fazendo batucada  
Tudo era cantoria  
Pra toda nossa moçada  
Que dançava a noite toda  
Indo até de madrugada

Canais de televisão  
Toda essa festa mostrava  
Disputa de escola de samba  
Na avenida desfilava  
Esse vírus de mansinho  
Aqui no Brasil chegava  
(DÓRIA, 2020, p.1)

O cordelista destaca ainda a irrelevância política dada ao coronavírus mesmo diante do número de mortes divulgadas pelos meios massivos de comunicação, ressaltando ainda a importância da manutenção dos cuidados para conter a pandemia, e vai na linha informativa para esclarecer que o vírus é disseminado para qualquer pessoa, em qualquer condição.

A imprensa alertava  
Que o vírus chegaria  
Muita gente não gostava  
Dizendo é tudo histeria  
É só uma gripezinha  
Sem saber o que dizia.

Foi preciso muita gente  
De repente adoecer  
Pra que as autoridades  
Viessem a se convencer  
Foi quando a ficha caiu  
O vírus é pra valer

Esse tal de coronavírus  
Vem silenciosamente  
Infecta todo mundo  
Que vive na sua frente  
Ele não quer saber  
Pra ele não tem patente

Quanto mais aglomeração  
Ele chega bem ligeiro  
Bem assim como o ladrão  
Corre atrás do dinheiro  
E não importa quem seja  
Vai cumprir paradeiro seu paradeiro  
(DÓRIA, 2020, p.3)

A abordagem de temáticas como machismo, feminicídio, pobreza, violência, política, saúde pública, tecnologia, corroboram a contemporaneidade dos “cordéis”. Cabe salientar que apesar da relevância das denúncias apresentadas nos “cordéis”, eles refletem as concepções de mundo e opiniões dos autores, dada a sua liberdade editorial.

## **Considerações finais**

Neste artigo, ao adotar um objeto muito estudado por diferentes autores e especialmente pelo professor Gilmar de Carvalho, buscamos localizá-lo enquanto produção cultural, processo cultural e como veículo jornalístico que estabelece uma linguagem própria aos grupos populares, seus consumidores. E, apesar da proliferação dos jornais e diferentes mídias, a literatura de cordel se expandiu se apropriando de temáticas e tecnologias contemporâneas.

Essa literatura tem se ampliado e ganhando espaço além das localidades nas quais são produzidas e para públicos mais diversificados. Conforme destacou Carvalho (2017), o cordel e a xilogravura se mantêm ganhando espaço nos meios populares e científicos, como é o caso das

participações na Bienal Internacional do Livro do Ceará e em outros estados, e nas escolas, contribuindo, portanto, para sua maior divulgação.

Como vimos em Carvalho, os folhetos de cordel utilizados na publicidade acabaram se consolidando e constituindo uma linguagem própria no Ceará, ao que o autor chama de “linguagem cearense de publicidade”. Isso faz com que sejam adotadas as referências e formatos da literatura popular nos mecanismos mercadológicos para venda e comercialização de produtos. Dessa forma, compromete a autoria e o vínculo cultural com o grupo popular de origem; mas, mantém as aproximações de linguagem e a eficiência na comunicação com o público.

Em Beltrão, a literatura de cordel é definida com ênfase como instrumento jornalístico em que o poeta/autor é o responsável pelo registro e divulgação de fatos importantes para a comunidade na qual está inserido. O cordel como veículo jornalístico traz uma identidade direta com o público por trazer suas histórias, suas impressões sobre determinados fatos, seus acontecimentos.

O poeta-jornalista é dinâmico ao coletar as impressões e sentimentos do grupo e em pouco tempo, quase que imediatamente após o fato ocorrer, circulam seus folhetos informativos. E, ainda, trazem como característica da notícia uma forte ênfase emocional, se aproximando ainda mais do público que “não é sensível ao objetivismo jornalístico”. Como pode ser visto nos versos do cordel “*Marielle- o sonho não acabou*”, e também no folheto “*Covid-19- O vírus da morte*”.

Portanto, os folhetos de cordel são meios de comunicação diretamente ligados à cultura popular e toda sua linguagem está diretamente ligada ao seu universo cultural, diverso, contraditório, de produção e criação de patrimônios. Os folhetos são expressões culturais que têm efetivamente função comunicativa e fazem parte do contexto folkcomunicacional, e por isso são canais familiares, próximos e próprios tanto para o comunicador quanto para o receptor.

A interseção do jornalismo na Literatura de Cordel, exemplificada com a crítica do cordelista em duas produções, corrobora a importância da literatura de cordel no âmbito jornalístico. E, mediante a pesquisa de Gilmar de Carvalho colocando-a no meio publicitário com ressalvas à interferência do mercado na produção popular; vislumbramos a ampliação do diálogo entre publicidade, jornalismo e Folkcomunicação.

## Referências

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

BELTRÃO, Luiz. **Iniciação à filosofia do Jornalismo**. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

CARVALHO, G. **Publicidade em Cordel**. São Paulo: Annablume, 2002.

CARVALHO, G. **Folhetos de cordel e tipografia no Ceará**. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da anpoll. Boitató, Londrina, n. 24, ago-dez 2017.

DIÉGUES JÚNIOR, M. **Literatura de cordel**. Cadernos de folclore 2, São Paulo: Olímpica, 1975.

HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.) **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

KUNZ, Martine. **Cordel-voz e verso**. Museu do Ceará: Fortaleza, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. **Longe do Brasil**. Entrevista com Véronique Mortaigne, tradução de Jorge Vilela. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

LIMA, J.M. **Literatura de Cordel e Ensino de Física**: uma aproximação para a popularização da Ciência. 2013, 113f. Dissertação de Mestrado em Matemática, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande (PB), 2013.

LUYTEN, J.M. **O que é literatura popular**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARQUES DE MELO, J. **Mídia e Cultura Popular**: história, taxonomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MERGULHÃO, Eliane P. **Xilogravura e Cordel: estratégia visual e recurso literário da cultura popular como elementos da Folkcomunicação**. Foz do Iguaçu/PR: Anais XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014.

PELEGRINI, Sandra C.A., FUNARI, Pedro Paulo A. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo, Brasiliense, 2008.

SANTOS, M.S. **Memória coletiva e Teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIF

dossiê

dos

dossi

siê

## **Apontamentos folkcomunicacionais sobre os desafios da comunicação em tempos da pandemia da Covid-19**

*Betania Maciel*<sup>1</sup>

**Submetido em: 22/10/2021**

**Aceito em: 12/11/2021**

### RESUMO

O protagonismo de grupos e pessoas que se manifestam através das expressões populares, em canais alternativos de comunicação, pode colaborar com o desafio comunicacional imposto pela pandemia da Covid-19 que se revela não somente no problema de circular informações de caráter científico de natureza incerta para a população geral, como de enfrentar a polarização ocasionada pela disseminação de informações falsas, calcadas no negacionismo científico. A partir desta premissa investigamos, em plano de ensaio, os fundamentos teórico-metodológicos segundo a ótica da comunicação que possam contribuir para a compreensão destes fenômenos e para sua superação em termos objetivos. Dessa forma, o saber popular em confluência com as redes sociais digitais, o papel dos agentes folkcomunicacionais, particularmente o ativista midiático, assim como uma concepção de Folkcomunicação Científica voltada para a “resistência” e a para “insistência”, marcada pelo envolvimento do receptor nos processos comunicacionais, estabelecem os referenciais para futuras pesquisas empíricas que evidenciem as práticas e estratégias comunicativas dos grupos vulneráveis e socialmente marginalizados num contexto pandêmico.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação Científica; Pandemia da Covid-19; Agentes folkcomunicacionais; Desinformação.

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Professora titular e pesquisadora do Grupo ESUDA de Interlocução Acadêmica da Faculdade de Ciências Humanas - ESUDA. Correio eletrônico: betaniamaciel@gmail.com.

## **Folk communication notes on communication challenges in times of the Covid-19 pandemic**

### ABSTRACT

The leading role of groups and individuals who manifest themselves through popular expressions, in alternative channels of communication, can collaborate with the communication challenge imposed by the Covid-19 pandemic, which reveals itself not only in the problem of circulating scientific information of uncertain nature to the general population, as well as confronting the polarization caused by the dissemination of false information, based upon scientific denial. From this premise, we investigate, in essay mode, the theoretical and methodological foundations of a folkcommunication point of view that can contribute to the understanding of these phenomena and also their overcoming, in objective terms. Thus, popular knowledge in confluence with digital social networks, the role of folkcommunicational agents and, particularly, the media activist, as well as a conception of a Scientific Folkcommunication focused on "resistance" and "insistence", marked by the involvement of the receiver in communication processes, establish themselves as references for future empirical research that will evidence communicative practices and strategies of vulnerable and socially marginalized groups in the pandemic context.

### KEY-WORDS

Scientific Folkcommunication; Covid-19 pandemic; Folkcommunication agents; Misinformation.

## **Notas de la Folkcomunicación acerca de los desafíos de la comunicación en tiempos de la pandemia de Covid-19**

### RESUMEN

El protagonismo de los grupos y personas que se manifiestan a través de expresiones populares, en canales alternativos de comunicación, puede colaborar con el desafío comunicativo que impone la pandemia Covid-19 y que se revela no solo en el problema de hacer circular información científica de naturaleza incierta a la población en general y al mismo tiempo confrontar la polarización provocada por la difusión de información falsa, basada en el negacionismo científico. A partir de esta premisa, investigamos, en un plan de ensayo, los fundamentos teóricos y metodológicos según la Folkcomunicación que pueden contribuir a la comprensión de estos fenómenos y su superación en términos objetivos. Así, el conocimiento popular en confluencia con las redes sociales digitales, el papel de los agentes de la folkcomunicación y, en particular, el activista mediático, así como una concepción de la Folkcomunicación Científica centrada en la "resistencia" e "insistencia", marcada por la implicación del receptor en los procesos de comunicación, establecen las referencias para

futuras investigaciones empíricas que evidencien las prácticas y estrategias comunicativas de los grupos vulnerables y socialmente marginados en un contexto pandémico.

## PALABRAS-CLAVE

Folkcomunicación; Pandemia; Cultura e Inclusión Social; Formación; Desinformación.

## Introdução

Ao redor do mundo, a pandemia da Covid-19 trouxe desafios que não foram somente relacionados à saúde pública, à epidemiologia, à medicina e à pesquisa científica. Mas possivelmente o maior desafio tenha sido o da comunicação, no sentido de “tornar comum”, remetendo à etimologia da palavra, todas informações relacionadas à enfermidade e especialmente como cada cidadão poderia contribuir para seu combate, com a adoção de cuidados para evitar o contágio. Entretanto, apesar de todo o esforço dos meios de comunicação, associados com governos, órgãos de saúde e instituições de pesquisa, outro inimigo surgiu, que não o novo coronavírus: o negacionismo, associado às informações falsas<sup>2</sup>, obscurecendo uma situação por si só complexa e marcada por incertezas. Se a novidade do vírus, com uma ciência em busca frenética por respostas, fazia com que os potenciais efeitos da primeira pandemia do século XXI fossem de certa forma desconhecidos, o comportamento coletivo e solidário necessário para frear a doença viu-se severamente prejudicado pela ação deliberada de indivíduos e grupos motivados por interesses próprios que polarizaram a população e dificultaram a adoção das medidas de prevenção.

Ainda no campo da comunicação, além dos meios tradicionais, uma imprensa independente<sup>3</sup> foi necessária para cobrar e acompanhar as ações dos governos, empresas e mesmo dos cidadãos no combate à pandemia. Exercendo seu papel histórico nas sociedades

---

<sup>2</sup> Referenciada no senso comum como *fake news*, ou notícias falsas, na tradução livre do inglês. Por se tratar de um oxímoro na concepção epistêmica do jornalismo, optaremos por utilizar o termo “informação falsa”. Entendida também como desinformação, é uma informação intencionalmente enganosa (FALLIS, 2015).

<sup>3</sup> No cenário atual, o fortalecimento do jornalismo independente tem sido cada vez mais evidente, por serem criados em rede, caracterizado como fruto de projetos coletivos que não sejam ligados a grandes grupos de mídia, políticos, organizações ou empresas. São organizações que produzem primordialmente conteúdo jornalístico, mas a partir de uma lógica descentralizada (DEAK; FOLLETO, 2013).

democráticas, os meios de comunicação foram o ponto de encontro (e desencontro) para que os modos de enfrentamentos fossem discutidos pelos mais diversos atores sociais<sup>4</sup>.

Contudo, também é preciso indagar: em que medida estes meios de comunicação de massa, considerados hegemônicos e massivos, foram capazes de alcançar determinados segmentos da população e com isso circular estas informações tão necessárias no contexto de uma pandemia? Evidenciamos aqui os grupos rurais marginalizados, com seu isolacionismo geográfico, sua carência econômica e baixo nível de escolaridade; os grupos urbanos marginalizados, compostos de indivíduos situados nos estratos mais baixos da pirâmide social, constituindo as classes subalternas, desassistidas e, finalmente, aqueles grupos culturalmente marginalizados, urbanos ou rurais, que representam contingentes de contestação aos princípios, à moral ou a estrutura social vigente na realidade atual.

Diante dessa premissa, colocamos como propósito explorar o potencial da folkcomunicação para analisar e compreender o fenômeno da desinformação, no contexto da pandemia em grupos sociais situados em comunidades periféricas, especificamente jovens vulneráveis, que através da arte resistem, recriam, esquivam, subvertem ou superam as estratégias biopolíticas<sup>5</sup> de controle que afetam seus corpos, sua saúde, suas ideias, suas subjetividades, suas vidas. Como etapa prévia e como objeto deste ensaio, buscaremos refletir sobre as estratégias da resignificação da cultura marginal no cenário atípico de enfrentamento da pandemia da Covid-19, considerando que por intermédio da cultura pode-se alcançar a unidade do comportamento coletivo. Para isso analisaremos teoricamente quais elementos da teoria folkcomunicacional pode contribuir com este desafio, a partir dos eixos

---

<sup>4</sup> Exemplificando, um dos maiores conglomerados da comunicação brasileira, o Grupo Globo, estabeleceu uma “aliança com especialistas e instituições dos campos da ciência e da saúde, acionados como fonte e certificação de seu próprio posicionamento em oposição à condução política de governantes, principalmente Bolsonaro e apoiadores, empenhados na negação das evidências científicas que sustentavam as medidas de enfrentamento”. Ao mesmo tempo, a “proliferação de informações falsas, incorretas e descontextualizadas, deliberadamente ou não” nas redes sociais fez necessário a criação de um serviço de checagem para proporcionar comprovação objetiva e factual da informação diante da polarização vivenciada (LERNER; CARDOSO; CLÉBICAR, 2021, p. 232).

<sup>5</sup> De acordo com Neto (2007, p. 4), “o termo ‘biopolítica’ foi associado a um leque de significados, às vezes opostos entre si. Tem sido empregado, em grandes linhas, para qualificar as metafísicas dos genocídios, para caracterizar as políticas de exclusão de grandes parcelas das populações, para designar as forças que formatam nossos corpos, para rotular os modos alternativos de subjetivação de feministas, de homossexuais, de multidões nas academias de ginástica, de presidiários, como a face oculta e denunciada do Estado de direito, como a essência totalitária de toda forma de soberania, como a visão de mundo ocidental que sacraliza a vida individual, como a política de salvaguarda da dignidade da vida, como o movimento de resistência dos corpos aos processos de sua sujeição”.

de análise da dinâmica do saber popular nas redes sociais digitais, do papel dos agentes folkcomunicaçãois, com destaque para o ativista midiático, e finalmente, da concepção de Folkcomunicação Científica.

## **Saber popular e as redes sociais digitais**

Associado ao conceito de cultura, um primeiro ponto a ser considerado é como o saber popular dialogou com as informações de caráter científico-sanitário relacionadas à pandemia. Assim, o saber popular é criado pela concepção do mundo do povo, calcado na tradição e reelaborado em sua relação com a cultura erudita (AYALA; AYALA, 1984). Através das expressões e manifestações populares, o pensar é desafiado, e os problemas sociais dos grupos populares são refletidos, relidos, construídos, dando uma nova compreensão do contexto no qual são vivenciados.

Observa-se também que nos chamados grupos populares há o “saber ingênuo”, que além de ser caracterizado como um saber espontâneo, acumulativo e fragmentário, possui um caráter anônimo, ao não apresentar elementos de atribuição de autoria. Finalmente, este tipo de saber é caracterizado como um corpo de conhecimentos transmitido às diversas camadas sociais e gerações distintas, criando um autêntico patrimônio cultural do senso comum, constituindo assim a sabedoria popular de um povo.

Os grupos minoritários que utilizam a cultura como forma de expressar seus pensamentos sobrevivem às custas de conhecimentos práticos e tradições acumuladas ao longo do tempo. Apesar da evolução do conhecimento científico, faz-se necessário assim valorizar o saber popular; não podemos esquecer que, por séculos, o conhecimento popular e tradicional serviu para subsidiar nas necessidades mais cotidianas, mesmo que de modo ingênuo, tendo assim forte presença no imaginário.

Desta forma, os estudos da Folkcomunicação enriquecem a análise do fenômeno das informações falsas e da desinformação, criando alternativas de comunicação na construção de um diálogo transparente e ético que proporcione aos grupos que vivem em situação de opressão e exclusão social uma possibilidade de participar do processo público de debate e envolvimento em questões cotidianas, a exemplo da pandemia.

Já o universo das redes sociais multiplicou intensamente as produções culturais pelos mais diversos grupos, sendo sua divulgação caracterizada pelo consumo imediato, pelo

debate e pela chamada “viralização”, com uma visão atualizada sobre informações veiculadas nas ruas e na mídia. As redes sociais digitais trariam neste momento uma contradição, pois na “estrutura das relações, estão na contramão da própria organização social vigente, pois elas proporcionam experiências relacionais distintas daquelas que os sujeitos experimentam na vida cotidiana” (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015, p. 874-875).

Observando-se o uso da cultura e o fortalecimento das manifestações populares, seja presencialmente como através de redes sociais digitais, os grupos sociais compartilham informações que se materializam muitas vezes em subprodutos de informação, edificando-se e difundindo-se no ciberespaço. Um exemplo do uso das redes sociais na perspectiva folkcomunicação durante a pandemia foi a utilização de elementos da cultura popular como forma de superar a diminuição da circulação de informações através dos diversos canais de comunicação popular devido ao isolamento social. Buscando estabelecer uma conexão com o receptor, administrações públicas como a prefeitura de Salvador utilizaram expressões regionais em suas campanhas de comunicação. Por outro lado, o humor popular expresso através dos *memes*<sup>6</sup> estabeleceu uma interpretação própria, mais crítica e contundente que a própria realidade, ao adotar a sátira como forma de contextualizar a tragédia (OLIVEIRA; SABBATINI, 2020).

Evidenciados os riscos de uma sociedade desinformada, ou pior, falsamente informada, a pandemia da Covid-19 mostrou que a comunicação salva vidas e que tanto os meios de comunicação de massa como as formas de expressão popular tornaram-se um dos componentes de um sistema mais amplo de comunicação pública da ciência, na busca de compreensões pautadas na ética e apresentadas de forma socialmente comprometida. Contudo, este cenário ideal não se materializou em totalidade, diante das informações falsas e do negacionismo, gerando resistência às campanhas de saúde ao desacreditar a ciência:

[...] sabemos que nossa mente não é especialmente talhada para se comportar de maneira racional. Somos levados espontaneamente a todo tipo de falácia lógica em nosso pensamento: conclusões indevidas, crença na autoridade e,

---

<sup>6</sup> Em relação aos *memes*, o professor Felipe Pena questiona: “Muitas vezes os meus alunos me perguntam se um meme é jornalismo? Essa é uma pergunta que deve ser levada muito a sério. Porque o meme pode ser jornalismo, sim. E o meme tem sido jornalismo nas redes bolsonaristas com muita facilidade porque comunica bem. Então por que não seria no jornalismo de resistência? Por que é superficial? Será que é superficial mesmo ou será que ele pode trazer tantos significados e com tanta possibilidade de êxito que convençam o público cuja cognição foi sequestrada?” (AGUIAR; PENA, 2021, p. 174).

acima de tudo, viés de confirmação. Se acreditamos em algo, nossa mente trabalha dobrado para valorizar informações que confirmem essa crença e invalidar informações que a contradigam (PINHEIRO, 2019, p. 90).

Aqui também cabe considerar que “a internet fornece uma quantidade incomensurável de informações em todas as áreas do conhecimento sem que haja qualquer tipo de avaliação” (MENDONÇA, 2015, p. 12). Portanto, o excesso de informação em rede, associado às informações falsas, pode prejudicar a compreensão do cidadão no momento da busca e afetar a sua tomada de decisão sobre um assunto.

Além disso, numa era anterior às redes telemáticas digitais, todo conteúdo que seria publicado por meios de comunicação como a TV, o rádio e os jornais passava por atores centrais que exerciam poderes de moderação e assumiam a responsabilidade por ele diante de uma certa regulação legal da mídia e de uma própria deontologia interna. Esta lógica se quebra no âmbito das redes sociais digitais, conforme se faz uma horizontalização na relação emissão-recepção da comunicação. Neste sentido, a construção de fatos e de narrativas em torno da ciência e da pandemia ocorreu num contexto de uma era pós-factual marcada pela desinformação em saúde e pelo negacionismo científico (GIORDANI et al., 2021).

Numa linha de raciocínio similar, as informações falsas vicejariam devido ao fato das pessoas buscarem confirmar e validar suas próprias crenças<sup>7</sup>, trabalhando com mecanismos psicológicos que reforçam esta percepção. Isto traz um desafio ainda maior para a educação midiática, pois o problema não seria somente o de discernir e avaliar a qualidade de uma informação (AGUIAR; PENA, 2011). De uma ou outra forma, ao se considerar a comunicação pública da comunicação social na crise sanitária, cabe considerar:

Em primeiro lugar, são os atores oficiais ou não oficiais? Quando entidades oficiais estão envolvidas na elaboração e disseminação da desinformação, o processo goza de inúmeras vantagens, como suporte jurídico e grande aporte financeiro. Um ator não oficial geralmente não terá essas vantagens, e portanto, seu alcance é muito mais restrito (GIORDANI et al., 2021, p. 2869).

Nesta perspectiva, podemos citar o uso e aconselhamento de medicamentos que não foram comprovados cientificamente e que em diversos canais de informação tiveram seu uso

---

<sup>7</sup> Ainda mais grave, a “desinformação, por sua ressonância e potencial de afetação, é vetor de medo, ódio, indignação, mas também de esperança, ainda que falseada” (LERNER; CARDOSO; CLÉBICAR, 2021, p. 233).

incentivado. Passa-se pelo fato da informação estar relacionada a outras questões sociais, sejam elas políticas e/ou econômicas que em sua maioria partem da classe hegemônica, a partir um discurso elaborado e direcionado à informação, contrastando com o que se vê nas ruas, nas manifestações das camadas populares. Como exemplo,

[...] os debates sobre a cloroquina se distribuem a partir de um conjunto discursivo em torno de um processo de polarização política e politização da ciência atrelada à descrença sobre as instituições epistêmicas em que os sujeitos transparecem a incerteza inerente da ciência e põem em dúvida a existência de consenso científico em prol de vieses ideológicos e político-partidários (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2020).

Finalmente, também cabe considerar que as redes sociais digitais possibilitaram uma comunicação de resistência, conforme as demandas de diversos grupos sociais ganharam visibilidade.

Produtores e produtoras de conteúdo transsexuais, homossexuais, com deficiências, negros, indígenas e periféricos, tradicionalmente excluídos ou pouco representados nas mídias tradicionais, passaram a dialogar diretamente com o público. A representatividade aumentou, mas também a rejeição, o ódio e a desinformação para calar ou invisibilizar as diferenças, que fizeram da Rede um espaço de grande violência simbólica. Como compreender esse processo e deter essa tentativa de destruir o outro? (AGUIAR; PENA, 2021, p. 409).

Inclusão, identidade, interculturalidade, descolonização e violência são discutidos então nestas redes sociais, em contraposição à cultura de uma sociedade racista, etnocêntrica e machista, em modo de enfrentamento e de resistência<sup>8</sup>. E esta articulação em rede, apesar de todos os perigos e desafios associados à vigilância tecnológica praticado pelo conglomerado das megaempresas de tecnologia, também pode ser um canal das manifestações populares em torno das ações para o enfrentamento do vírus.

## **O ativismo midiático diante da pandemia**

A Folkcomunicação, transitando entre a comunicação de massa e as expressões populares, pode ter um papel importante na divulgação das informações, no sentido do

---

<sup>8</sup> Esta reconfiguração de forças proporcionada pelas redes sociais digitais estaria “respondendo a anseios humanos e podem ser elementos de tensão na sociedade atual. Manifestações organizadas pela rede são noticiadas com frequência, mostrando o potencial de mobilização social. A U-topia de Thomas Morus, do ‘lugar que não existe’, parece-nos em muito com o fenômeno das redes sociais digitais: ele existe, mas não podemos apanhá-lo” (VERMELHO; VELHO; BERTONCELLO, 2015, p. 880).

que deve e do que não deve ser feito no combate ao coronavírus. E neste ponto entra em cena o ativista midiático, fortalecendo vínculos dentro de sua comunidade, agindo motivado por seus interesses e pelos do grupo social ao qual pertence, formatando práticas simbólicas e materiais na interface do popular com o hegemônico. Narrando seu cotidiano e representando a identidade local ele se estabelece como porta-voz de seu grupo social e transita entre as práticas tradicionais e modernas. Frequentemente é um personagem que se apropria-se das tecnologias de comunicação para circular as narrativas populares nas redes globais.

O ativista midiático do sistema folkcomunicação, aqui observado e analisado, é o que opera nos grupos de referência da comunidade nos espaços rurais, urbanos e rurbanos nas diferentes práticas sociais, como encadeador de transformações culturais para uma renovada ordem social, nos lugares onde se dão as interações mediadas de conveniências entre o local e o global, nos espaços da casa e da rua, melhor dizendo, no seu ambiente de vivência, de aprendizado que potencializa os seus produtos culturais nos meios de comunicação (TRIGUEIRO, 2006, p.5).

Relacionando à discussão da seção anterior, com a análise do conhecimento popular em articulação com as redes sociais digitais, Osvaldo Trigueiro irá atualizar o conceito de ativista midiático dos processos folkcomunicacionais. Esta figura ainda buscará a representatividade política, econômica e social das classes desprivilegiadas, mas agora usando também as mídias digitais. Neste sentido, é preciso considerar que há uma relação de mútua influência entre as tecnologias de informação, aquelas redes da oralidade cotidiana que caracterizam a Folkcomunicação. Neste conceito ampliado, o “agente midiático” pode tanto ser contrário às influências externas ou realizar a mediação e interpretação dos fluxos hegemônicos para a realidade local, sem atritos.

Particularmente em relação às informações falsas, Trigueiro acredita que por conta da proximidade e da afetividade que os agentes folkcomunicacionais estabelecem com os membros de sua comunidade, eles não participariam do processo de desinformação. Num contraponto, as ações educativas dos ativistas midiáticos junto a escolas e sindicatos teriam bastante relevância no contexto do enfrentamento coletivo da pandemia (OLIVEIRA, 2021).

Também cabe destacar que neste cenário de incerteza comunicacional, os indivíduos se voltariam para as pessoas mais próximas e reconhecidas como detentoras de algum tipo de conhecimento dentro do grupo. E assim,

[...] nesta situação em que precisamos extrapolar nossos referenciais, pois nos encontramos numa realidade totalmente diferente da que estávamos acostumados vemos os grandes meios de comunicação na dianteira, mas também vemos esta “pessoa do meio”, que “faz a ponte”. Percebo isso quando saio a rua para fazer o essencial, quando noto estes personagens que filtram as informações e fazem seus pares questionar e falar sobre a crise. Importante notar que um líder de opinião não necessariamente é um líder ungido, a quem foi atribuído este papel. Geralmente são pessoas com capacidade natural de interpretar o mundo e que circulam por sua comunidade (OLIVEIRA; SABBATINI, 2020, p. 254).

Esta constatação abre possibilidades para a pesquisa empírica em folkcomunicação, a partir do reconhecimento de agentes folkcomunicacionais até então não contemplados pela literatura. O fenômeno recente da economia de compartilhamento, utilizando mão de obra sem qualquer vínculo trabalhista com as empresas de base tecnológica, reflete-se na precarização do trabalho<sup>9</sup>. Justamente os entregadores dos aplicativos de comida e os motoristas dos carros de “carona” são indivíduos que tiveram muita importância durante o período de isolamento social e que atuaram conectando as mais diversas visões e concepções da pandemia, a partir do contato com seus clientes.

## **Folkcomunicação Científica**

A divulgação científica tem sido considerada um importante meio de favorecer o desenvolvimento; entretanto, essa atividade ainda não tem beneficiado uma verdadeira democratização do acesso à informação científica, em virtude da limitação de ações nessa área e devido ao contexto de desigualdade social existente. Especialmente se considerarmos a realidade de diversos espaços marginalizados, ainda carentes de políticas públicas para a diminuição da pobreza e de uma comunicação pública e democrática.

A partir do reconhecimento de que cultura científica, entendida como o grau de incorporação de atitudes científicas em determinado grupo social, é um elemento

---

<sup>9</sup> Também é cada vez mais recorrente a utilização do termo “uberização”, no sentido da completa terceirização do mercado de trabalho e fazendo referência a uma empresa que é um ícone desta *gig economy*.

fundamental do processo de desenvolvimento, estabelecemos relações entre o campo da comunicação pública da ciência e da tecnologia e a teoria da Folkcomunicação. Ao adotar o viés cultural como eixo de análise, propõe-se então a Folkcomunicação Científica (SABBATINI; MACIEL, 2012). Além da percepção pública da ciência e da tecnologia em grupos folkcomunicacionais, os canais desta vertente da divulgação científica adotariam também o folheto de cordel – “jornal do povo” por excelência, abordando temas diretamente relacionados com a ciência e a tecnologia – ainda que as fantasias de carnaval, a cantoria popular, a xilogravura e os ex-votos possam também abordar estes conteúdos (SABBATINI; MACIEL, 2013).

Na atualidade, o reconhecimento da diversidade de espaços para a comunicação científica busca superar o dilema cientista *versus* jornalista, ainda que existam relações conflitivas não superadas entre estes coletivos; o conceito de comunicação intercultural, área de atuação nativa dos folkcomunicadores, poderá auxiliar a descrição de problemas relacionados à transmissão do significado, com a ausência de um repositório semântico compartilhado pelas duas culturas, de estereótipos de grupo, com a percepção distorcida do comportamento, levando as denominadas “profecias autorrealizadas” e no confronto de diferentes convenções, normas e papéis (SABBATINI; MACIEL, 2012).

Entretanto, tanto a ciência passa por uma revisão epistemológica, como os modelos de sua comunicação necessitam ser reconsiderados, frente aos ideais de envolvimento, empoderamento e participação que são característicos das concepções de desenvolvimento. Como um todo, evidencia-se que possivelmente o principal desafio em relação aos conflitos entre ciência e sociedade diga respeito ao papel político deste processo comunicativo, com o reconhecimento de uma diversidade de interesses e de relações de autoridade e poder existentes. Estabelecer um nexos entre o desafio de se alcançar uma cultura científica generalizada, mais além dos limites de classe socioeconômica, de gênero ou de etnias, entendido como uma ferramenta de promoção do desenvolvimento, e a perspectiva da assimilação destes saberes não mais partilhados (no sentido de fragmentados), consiste a nosso ver o objeto de uma Folkcomunicação orientada ao campo científico e tecnológico (MACIEL; SABBATINI, 2013).

Já as “práticas de resistência” na divulgação científica também vêm sendo defendidas por pesquisadores da área, como Mariluce Moura, com o encontro real das ações de

divulgação com as práticas culturais de um povo, levando a produtos culturais coletivos e potentes. Neste sentido, a forma de se combater a desinformação, que constrói controvérsia, fabrica dúvida e desconfianças, seria não utilizar mais informação, porém estabelecer relações, uma “conexão subterrânea, raízes que vão trazer as pessoas para dentro ou para cima da escada em que se encontra a ciência” (SANTOS; SANTOS; TONUS, 2021, p. 269). Por sua vez, Yuriy Castelfranchi lança a ideia da coprodução de divulgação científica junto ao público que se pretende atender, numa ideia mais próxima da extensão do que a comunicação institucional. Nas palavras deste pesquisador:

Quando se fala em ciência, é necessário definir que ciência é essa da qual se fala? Como ela se constrói? Não está acima do bem e do mal e, por vezes, serve para aprisionar as pessoas em ideologias, para aprisionar por meio de determinadas teorias, como as teorias raciais, ou também pode servir como libertação de certos processos históricos. É algo fluido e que precisa estar presente dentro da sociedade e, quando se fala em democratização da ciência, é justamente possibilitar que as pessoas possam ser instrumentalizadas para desenvolver o seu pensamento (SANTOS; SANTOS; TONUS, 2021, p. 281).

Para Castelfranchi, a divulgação científica seria não somente de “resistência”, mas de “insistência”, conforme se aproximasse cada vez mais do público receptor e de tornar o processo comunicacional verdadeiramente democrático<sup>10</sup>.

## Considerações

Informações imprecisas ou mesmo errôneas oferecem riscos reais quando se trata da comunicação relacionada a comportamentos de cuidados e prevenção sanitária. No caso da pandemia de Covid-19, as informações veiculadas pelas redes sociais, a desinformação e as informações falsas levaram a uma sociedade polarizada, com a adoção de comportamentos de risco e mesmo de enfrentamento. Como consequência, o aumento de tensões causadas pela crise social e sanitária na população provocou narrativas discordantes.

A complexidade deste cenário promoveu a reflexão sobre a influência dos meios de comunicação hegemônicos e a disseminação de informações falsas e teorias da conspiração

---

<sup>10</sup> Castelfranchi afirma: “Você pode alfabetizar para dar ferramentas ao povo, mas democratizar significa que eu deixo de decidir em nome das pessoas e as pessoas vão decidir se se vacinam ou não”. Neste sentido, uma cidadania científica contemplaria “construir gente que se sente pertencente à ciência, não se quer apenas alfabetizar cientificamente, mas cidadãos que tenham o direito de tomar decisões sobre a ciência em relação com o mercado, poder e política” (SANTOS; SANTOS; TONUS, 2021, p. 268).

sobre a pandemia, desta forma fortalecendo o negacionismo. Na disputa por espaços de credibilidade e legitimidade entre outras narrativas, podemos considerar que a ciência tem se tornado para os meios de informações um desafio concreto. Quanto a análise das manifestações populares como forma de conhecer o pensamento, buscamos conhecer as perspectivas destas pessoas que se encontram sem voz em meio ao debate sobre ciência, política e uso das informações falsas no cenário pandêmico. Daí a importância e a relevância de ouvir o povo, os excluídos, as classes subalternas, como as denomina Luiz Beltrão.

Entendemos que o foco dos estudos folkcomunicacionais são as produções simbólicas, o autoconhecimento, a libertação dos sujeitos, as reflexões sobre a realidade, as narrativas sobre questões sociais e cidadania, a mobilização da consciência crítica, a promoção das capacidades de organização e de participação. Entendemos que esta perspectiva não somente é possível, mas necessária no contexto da crise da comunicação intensificada pela pandemia da Covid-19. Assim, buscamos neste ensaio estabelecer as bases da discussão e os fundamentos para a pesquisa empírica posterior. Dessa forma, o saber popular, as dinâmicas dos grupos marginalizados nas redes sociais, o papel do ativismo midiático e a concepção de Folkcomunicação Científica calcada na “resistência” e na “insistência” são formas que relacionamos com o desafio de não somente combater as informações falsas, mas de efetivamente tornar realidade uma comunicação científica capaz de mobilizar ações coletivas, solidárias, respeitadas ao conhecimento científico. Este caminho passa pelo reconhecimento do público receptor e na transformação deste num ator ativo dentro do processo comunicacional.

A crise atual poderá resultar uma rara oportunidade para que os estudos folkcomunicacionais adotem uma abordagem centrada no ser humano, dando conta de sua complexidade comunicacional, cultural, política e identitária frente a um cenário que desafia sua própria sobrevivência.

## Referências

AGUIAR, L.; PENA, F. Jornalismo de resistência – múltiplas práticas para a liberdade e a cidadania. In: PRATA, N. et al. (org). **Resistências compartilhadas: comunicação, liberdade e cidadania**. São Paulo: INTERCOM, 2021. p. 163-188.

ARAÚJO, R.; OLIVEIRA, T. **Desinformação e mensagens sobre a hidroxicloroquina no Twitter. AtoZ: Novas Práticas em Informação e Conhecimento**, v. 9, n. 2, p. 196-205, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/atoz.v9i2.75929>

AYALA, M.; AYALA, M.I.N. **Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Ática, 1987.

DEAK, A.; FOLETTO, L. Processos emergentes do jornalismo na internet brasileira: “novos jornalistas” na era da informação digital. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 14, n. 33, p. 13-28 jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/22419/21510>

FALLIS, D. What is disinformation? **Library Trends**, v. 63, n. 3, p. 401- 426, 2015. Disponível em: [bit.ly/2XcuX9R](http://bit.ly/2XcuX9R).

FARHI NETO, L. **Biopolítica em Foucault**. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

GIORDANI, R. C. F. et al. A ciência entre a infodemia e outras narrativas da pós-verdade: desafios em tempos de pandemia. **Ciência & Saúde Coletiva**, jul. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1413-81232021267.05892021>

LERNER, K.; CARDOSO, J. M.; CLÉBICAR, T. Covid-19 nas mídias medo e confiança em tempos de pandemia. In: MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J. (ed.). **Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia**. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora Fiocruz, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9786557080320>

MACIEL, B.; SABBATINI, M. Mais além de Prometeu: elementos seminais para uma Folkcomunicação Científica e Tecnológica aplicada ao desenvolvimento local. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012. **Anais...**São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

MACIEL, B.; SABBATINI, M. Novas perspectivas de modelos participativos de Comunicação Pública da Ciência e Desenvolvimento Local: classificação dos meios da Folkcomunicação Científica e Tecnológica. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. **Anais...**São Paulo: Intercom, 2013.

MARTELETO, R. M. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ciência da Informação**, v. 24, n. 1, 1995.

MENDONÇA, A. P. B. **Critérios de avaliação de qualidade para sites de saúde**: uma proposta. Dissertação. (Mestrado em Saúde Pública). Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2013. Disponível em <http://157.86.8.70:8080/certifica/bitstream/icict/23932/0000108.pdf>

OLIVEIRA, M. O ativismo folkmediático como estratégia para a resistência das classes desprivilegiadas (relato da entrevista com Osvaldo Meira Trigueiro). In: PRATA, N. et al. (org). **Resistências compartilhadas**: comunicação, liberdade e cidadania. São Paulo: INTERCOM, 2021. p. 68-83.

OLIVEIRA, M. P.; SABBATINI, M. Perspectivas contemporâneas da Folkcomunicação. In: PRATA, N.; JACONI, S.; NASCIMENTO, G. (org.). **Desafios da comunicação em tempo de pandemia**: um mundo e muitas vozes. São Paulo: INTERCOM, 2020. p. 246-265.

PINHEIRO, J. Fake news e o futuro da nossa civilização. In: BARBOSA, M. (org.). **Pós-verdade e fake news**: reflexões sobre a guerra de narrativas. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 87-95.

SANTOS, A. O.; SANTOS, K.; TONUS, M. Divulgação científica como práticas de resistência em tempos de pandemia e negacionismo. In: PRATA, N. et al. (org). **Resistências compartilhadas**: comunicação, liberdade e cidadania. São Paulo: INTERCOM, 2021. p. 250-283.

TRIGUEIRO, O. M. O ativista midiático da rede folkcomunicacional. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 4, n. 7, p. 1-13, jan./jun. 2006.

VERMELHO, S. C.; VELHO, A. P. M.; BERTONCELLO, V. Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores. **Educação e Pesquis**, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 863-881, out./dez. 2015.

## **Arte e cultura na pandemia - Convergências e inovações de espaços artísticos culturais com espaços virtuais**

*Verena Carla Pereira*<sup>1</sup>  
*Michelle Bezerra da Silva*<sup>2</sup>  
*Otávio Osaki Cruz*<sup>3</sup>

**Submetido em: 18/10/2021**

**Aceito em: 16/11/2021**

### RESUMO

Este artigo discute de que forma alguns espaços culturais, como por exemplo, o Sesc São Paulo, empreenderam propostas de adaptação para a continuidade do oferecimento de atividades artísticas e culturais durante o período da pandemia. A metodologia da análise do fato se pautou no levantamento de artigos científicos e publicações periódicas que versaram sobre o assunto nos últimos dois anos e possibilitaram o acesso a informações sistematizadas sobre como ocorreu a reestruturação e a reelaboração das lógicas de produção, distribuição e consumo de trabalhos artísticos e culturais a partir de uma migração para o formato *online*

### PALAVRAS-CHAVE

Arte; Cultura; Pandemia; Sesc São Paulo.

## **Art and culture in the pandemic - Convergences and innovations of cultural artistic spaces with virtual spaces**

### ABSTRACT

This article discusses how some cultural spaces, such as Sesc São Paulo, undertook adaptation proposals to continue offering artistic and cultural activities during the pandemic period. The methodology of fact analysis was based on the survey of scientific articles and periodical publications that dealt with the subject in the last two years and provided access to systematized information on how the restructuring and re-elaboration of the logics of

---

<sup>1</sup> Professora Colaboradora do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da UNICAMP. Doutora em Artes Visuais e mestre em Multimeios pela Unicamp. Correio eletrônico: vcarlap@gmail.com

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Comunicação Social com habilitação em Midialogia (UNICAMP). Correio eletrônico: m253556@dac.unicamp.br

<sup>3</sup> Graduando do Curso de Comunicação Social com habilitação em Midialogia (UNICAMP). Correio eletrônico: o253572@dac.unicamp.br

production, distribution and consumption of artistic and cultural works occurred in view of the migration to the online format.

#### KEY-WORDS

Art; Culture; Pandemic; Sesc São Paulo.

## **Arte y cultura en la pandemia - Convergencias e innovaciones de espacios artísticos culturales con espacios virtuales**

#### RESUMEN

Este artículo analiza cómo algunos espacios culturales, como el Sesc São Paulo, emprendieron propuestas de adaptación para continuar ofreciendo actividades artísticas y culturales durante el período pandémico. El método de análisis del hecho se basó en la encuesta de artículos científicos y publicaciones periódicas que abordaron el tema en los últimos dos años y brindaron acceso a información sistematizada sobre cómo la reestructuración y reelaboración de las lógicas de producción, distribución y consumo de obras artístico y cultural ocurrieron de una migración al formato en línea.

#### PALABRAS-CLAVE

Arte; Cultura; Pandemia; Sesc São Paulo.

#### Introdução

Os diversos movimentos de adaptação que a pandemia do COVID-19 impôs nos diferentes contextos de relações sociais, como trabalho, estudo, lazer, entre outros, também impactou o campo das artes e da cultura. Se a emergência de relações de mediação pautadas pelo uso das novas tecnologias da informação com a indústria do entretenimento já era patente, como aponta Santaella (2003), isso se concretiza na atualidade de forma indelével, momento em que a virtualização da sociedade se estabeleceu por uma questão de saúde pública, e não mais por uma simples evolução gradativa de desenvolvimento tecnológico. Ainda que tais tecnologias e relações virtuais sejam pré-existentes à pandemia dentro da *cibercultura* – ou seja a cultura que é desenvolvida por espaços, relações e atitudes que ocorrem dentro do mundo virtual – no contexto da crise sanitária, tais relações se tornaram ainda mais relevantes, sendo implementadas como ferramentas de facilitação frente a uma

necessidade de adaptação abrupta, inclusive nos espaços que engatinhavam no uso das ferramentas digitais.

No atual cenário, são vários os exemplos em que ocorreu a apropriação de mídias e plataformas digitais como meio viável e de fácil acesso para promover atividades compartilhadas, visto que no contexto de pandemia muitas destas atividades somente se tornaram possíveis de maneira remota devido às condições de isolamento e de proibição de eventos com aglomerações. Estas atividades englobam tanto aquelas voltadas para grandes públicos - como é o caso de eventos de transmissão com alcance global, como shows musicais de artistas famosos - quanto aquelas de alcance regional, promovida por grupos específicos, como é o caso da ação realizada pela Prefeitura de Recife (PE) que, conforme Souza e Lucena (2021), utilizou-se da folkcomunicação política - caracterizada como a apropriação pelos políticos e partidos dos meios informais de comunicação, neste caso as redes sociais do órgão público, para veicular suas mensagens - a fim de interagir com seu expressivo número de seguidores acerca de informações sobre a pandemia.

Outro exemplo pode ser visto no âmbito de instituições religiosas, como no caso da Igreja católica em Fortaleza, com a realização do evento "Caminhada por Maria" em 2020. O evento trata-se de uma festividade realizada em Fortaleza, que no pré-pandemia ocorria simultaneamente em diversas paróquias de diferentes regiões da cidade, cada paróquia com uma quantidade de participantes proporcional à região onde estão localizadas. No contexto do isolamento social e proibição de aglomerações dada a situação pandêmica, os realizadores do evento - que acontece anualmente - decidiram por aderir as mídias digitais para divulgação e transmissão ao vivo da Caminhada. Tal ação resultou num evento online que concatenou todas as paróquias regionais em um único espaço, ainda que virtual, o que afetou tanto a forma de participação quanto de interação dos fiéis não só com a festividade, mas também entre si.

A décima oitava edição da caminhada, substituída pelo formato online de uma "live coletiva" transmitida no Youtube, contou com a participação simultânea de representantes de diversas paróquias da Arquidiocese, que contribuíram com a realização da cerimônia religiosa. A ideia partiu do próprio Arcebispo de Fortaleza, motivado pelo interesse de a necessidade (sic.) de se manter a mesma unidade das paróquias da Arquidiocese para a realização do evento, ainda que no formato virtual nesta edição (SANTOS; LIMA, 2020, p. 61).

Observa-se um fenômeno de agregação e multiplicidade de conexões promovidas pelo caráter virtual do evento; pessoas de regiões remotas, que tinham dificuldade de acesso e o impedimento de deslocamento para a participação na festividade, tiveram nessa versão a possibilidade de participar e interagir ativamente (por meio de chat ao vivo, disponibilizado durante a transmissão do evento pelo YouTube). Portanto, é importante ressaltar aqui o impacto do uso de mídias e plataformas digitais para questões de alcance e acessibilidade de atividades não só destinadas a grandes massas, mas também em âmbito local, popular e tradicional, como é o caso da “Caminhada por Maria”.

É interessante também notar a peculiaridade das transmissões ao vivo no âmbito dos cultos religiosos no sentido de que constroem uma experiência de comunicação mais próxima e interativa com os fiéis. É principalmente durante o tempo “ao vivo” que a sensação de pertencimento e participação coletiva é dilatada. A experiência religiosa é bastante atravessada pela noção de coletividade, da interação, embora este aspecto tenha sido bastante modificado no contexto da pandemia (SOUZA; LIMA, 2020, p. 66).

Observa-se então que “surtem formas de mensagens folkcomunicacionais inovadas mediante a necessidade de mudanças dos suportes” (CORNIANI, 2009); isto é, uma nova dinâmica de interações e de contatos antes presenciais foi criada em diversas esferas populares de modo a atualizar a noção de folkcomunicação postulada por Luiz Beltrão na década de 1960. Beltrão, quando propôs as pesquisas no campo da folkcomunicação não postulou nada a respeito de uma sociedade virtual, haja visto que à época o rádio e o jornal eram os veículos mais disseminados na comunicação; entretanto, as ferramentas tecnológicas no contexto da comunicação digital fazem emergir também novas formas de propagação de mensagens folkcomunicacionais, que irão se adaptar aos suportes e os novos formatos propostos. Não é o objetivo deste estudo discorrer sobre as novas noções e as reinvenções da folkcomunicação no período da pandemia, mas sim analisar como esta afetou o setor artístico e cultural, que perpassa as representações do folclore, e quais foram as soluções encontradas, a partir da evidência de reapropriações no uso das mídias sociais e, sobretudo, da migração massiva de atividades para o espaço virtual em diversos formatos e plataformas.

## **Imbricações entre: arte, cultura e convergência**

O Sesc (Serviço Social do Comércio) servirá, neste estudo, como exemplo para elucidar algumas das formas encontradas pelas instituições culturais nesta migração discutida. A entidade desenvolveu o portal Sesc Digital, uma plataforma de acervos digitais, bem como adotou ferramentas como a tag *#EmCasaComSesc*, que permite fácil acesso a programações de música, teatro, dança, entre outras atividades promovidas pelo Sesc, inserindo aí a questão da era das convergências, ao gerar um fluxo de materiais multiplataforma, dando ao público, considerados usuários, novas formas de consumir seus conteúdos artísticos e culturais.

Nota-se que em ambas as ações criadas, Sesc Digital e *# EmCasaComSesc*, a entidade continua promovendo a valorização e o reconhecimento de diferentes culturas e suas manifestações. Ao longo da programação proposta, são diversos os casos de atividades artísticas e culturais tematizadas pelas questões indígenas, de comunidades tradicionais, expressões africanas e demais grupos que de algum modo pertencem a culturas cujos direitos civis e de manifestação se encontram ameaçados, como a exposição *PretAtitude: Emergências, insurgências e Afirmações*, a série *Habitar/Habitat*, o espetáculo *Belonging*, entre outros. Assim, o Sesc também através de suas ações digitais corrobora para o processo de reconstrução simbólica do Brasil como comunidade multicultural e plural, livre de formas de dominação e de exclusão. Dessa forma, as atividades propostas pelo Sesc atendem aos pressupostos funcionalistas presentes no contexto da folkcomunicação, fomentando o diálogo, o desenvolvimento, a integração social, as transformações sociais e a inter-relação dos sistemas comunicacionais, formais e informais, engendrando a dissipação da comunicação popular no espaço social. Após a explanação sobre a relação dos pressupostos folkcomunicacionais com as mídias digitais e sobre a forma como a entidade Sesc se insere como promotora de ações que permeiam tais relações, parte-se agora para uma explanação sobre as novas formas de produção no contexto da convergência.

A convergência é a aproximação das velhas e das novas formas da mídia interagindo com o público. Não há a dominância da velha passividade, mas também a participação não é irrestrita. Elas se juntam em algo novo. Henry Jenkins (2009), na virada do século, discorre proposições sobre as possibilidades da convergência. Discutindo sobre a tecnologia do *streaming*, por exemplo, ele questiona: “Irá substituir o cinema ou as pessoas irão utilizá-la

apenas para escolher filmes que poderão ver em outros lugares? Quem sabe?” (JENKINS, 2009, p. 31). Hoje, após um tempo de afastamento do advento do *streaming*, pode-se já sustentar a afirmação de que o vídeo sob demanda não matou o cinema, assim como o cinema não derrotou o novo oponente, eles coexistem, competem e se influenciam, tanto no âmbito mercadológico, quanto na linguagem e comunicação com o público.

Por mais que a convergência como estabelecida por Jenkins já traga em si mesma uma ideia de imprevisibilidade sobre seus rumos, a depender, principalmente, das tecnologias e da relação com o público, o impacto da pandemia mundial provocou rumos inesperados no andamento da era da convergência. No início da pandemia, primeiros meses do ano de 2020, as apressadas e confusas transformações no modo de vida pareceram mudar as relações de mediação entre o público e as plataformas midiáticas. Escritórios, salas de aulas, reuniões entre familiares e amigos se tornaram *Google Meets* e salas de *Zoom*, videochamadas e mensagens de texto. Pequenos empreendedores se tornaram *influencers* repentinamente na tentativa de manter seus negócios e fazer com que o engajamento em suas redes passasse a ter valor de mercado. Foi intensificado o uso e/ou criação de plataformas de conteúdo, a exemplo do portal Sesc Digital, que comporá o estudo de caso neste artigo.

Dessa forma, é plausível concluir que a pandemia engendrou na era da convergência um novo e inesperado caminho. Se de um lado o distanciamento social impôs que o setor artístico, habitualmente alicerçado na troca presencial, tivesse que se adaptar ao formato remoto, por outro, as ações online, que já eram tendência no ano de 2019, como as abordagens transmidiáticas, o trabalho remoto, a educação à distância, entre outras, encontraram terreno fértil para uma transição ainda mais acentuada.

Por questão de segurança, agentes de instituições internacionais de saúde e gestores públicos do mundo todo desenvolveram e aplicaram protocolos sanitários. A adoção de medidas de paralisação de determinadas atividades, o distanciamento social e a restrição à circulação ocasionaram aumento de consumo de produtos de entretenimento não presenciais (PESSOTTO, 2020, p. 89).

Jenkins (2009) explica convergência como uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. Nesse sentido, a pandemia impacta o conceito de convergência uma vez que configurou transformações mercadológicas; adaptações de produção no contexto remoto; e, impacto na mente, nas crenças e no estado psicológico das

peessoas. A interferência da pandemia no processo não é localizada e os impactos gerados na relação da mídia e do público ainda são hipotéticos.

É difícil ainda conjecturar sobre como será o cotidiano depois da súbita interrupção na mobilidade determinada pela Covid-19. Contudo, à medida que passam a ser corriqueiros os anúncios de mobiliário de escritórios adequados para o distanciamento social, modelos fashionistas de máscaras, projetos de design para sinalização de afastamento entre os corpos, vai ficando claro que pendemos para um estado de “individualismo conectado” (BEIGUELMAN, 2020, p. 32).

Será que da mesma forma que o advento da internet não matou a televisão, e o *streaming* não destruiu o cinema, a ampliação do uso das plataformas online, como consequência da pandemia, não substituirão o presencial? Serão suas transformações consideradas parte do processo de convergência?

E assim, como o cinema não substituiu o teatro, mas constituiu um gênero original com sua tradição e seus códigos originais, os gêneros emergentes da cibercultura como a música Techno ou os mundos virtuais não substituirão os antigos. Irão acrescentar-se ao patrimônio da civilização enquanto organizam, simultaneamente, a economia da comunicação e o sistema das artes (LÉVY, 1999, p. 145-146).

As questões colocadas anteriormente permanecem em aberto, mas é fato que a pandemia se coloca como um evento único no mundo contemporâneo, e é distante a possível comparação que acarretará na convergência frente a outras transformações como o advento dos *smartphones*, a difusão do *streaming*, a prevalência das redes sociais. Suas consequências abrangem mais do que os aspectos discutidos nesta breve análise, tanto direta quanto indiretamente. Mas é fato que a pandemia é marcante ao ser analisada pela ótica da cultura da convergência, mesmo sendo seus desdobramentos orgânicos e imprevisíveis.

## **Reformulações artísticas na pandemia**

Como discutido anteriormente, seja por motivos de trabalho ou por motivos de lazer, a pandemia nos compeliu a encontrar novas formas de se viver através das plataformas e das videochamadas. Dado o contexto, vale pensar de que forma a arte e a cultura estão inseridas nesse cenário pandêmico e de que forma o consumidor recebe e interage com esse material artístico cultural.

O formato virtual, evidentemente, não comporta ou atende a todos os formatos de obras e processos criativos, não substitui boa parte das experiências onde a

materialidade e as relações com o espaço se fazem necessárias como essência da própria poética, nem exime a necessidade de espaços adequados de produção como ateliês e oficinas, mas já se coloca aos artistas como espaço de experimentação há pelo menos duas décadas, tendo nos anos mais recentes as redes sociais como potencializadores de uma interlocução entre artista e público, com ou sem o intermédio das instituições (PEREIRA; SADDI, 2020, p. 140).

No contexto da produção artística e cultural, encontramos diferentes patamares de adaptação para o contexto virtual no pré-pandemia: a música e audiovisual já estavam presentes em algumas plataformas de streaming como Spotify, Netflix, Amazon, entre outras, assim como nas redes sociais, como o YouTube, Facebook e Instagram. Já as artes cênicas, as visuais e os museus, para citar alguns exemplos, precisaram praticamente se reinventar nesse período pandêmico.

a pandemia do COVID-19 transpareceu ainda mais a crise enfrentada pelo sistema da arte, principalmente no que se refere ao circuito institucional, que constantemente tem sua validade e sobrevivência questionada, fato que dificulta ainda mais as discussões sobre a implantação de novos protocolos e normas para a reabertura dos espaços culturais, uma vez que isso implica em potenciais investimentos na reestruturação do espaço, na contratação de novos funcionários de apoio, na aquisição de materiais que reforcem a manutenção da boa saúde, em equipamentos que permitam a interação de forma mais individualizada com os espaços, em plataforma de agendamento online para evitar as aglomerações, em manutenção reforçada para limpeza dos espaços, entre outras demandas (PEREIRA, 2020, p. 3).

Neste contexto de disponibilização de conteúdos artísticos e culturais online, surgem diversas ações empreendidas por instituições ao redor do mundo, a exemplo do Sesc São Paulo. As alternativas encontradas variam desde a utilização dos serviços de streaming, como o YouTube, para a transmissão de atividades, até a potencialização do uso das redes sociais para a difusão de conteúdos. Ainda que sejam movimentos que possibilitem o acesso à arte e o trabalho dos artistas nas circunstâncias atuais, é preciso enxergar este fenômeno com cautela. Algumas questões precisam ser colocadas a partir do momento que essas artes e os artistas vão se construindo num meio que não lhes é, a princípio, original ou “familiar”. É preciso compreender, nesse sentido, as plataformas digitais nas quais eles estão inseridos e os seus interesses. Além disso, é preciso pensar quais são as problematizações que se apresentam no que diz respeito a relação artista/arte e seu público, quando esse contato,

anteriormente feito de forma direta, é agora intermediado por redes digitais, pela tela do celular, do computador ou da televisão.

Apesar de hoje a música - como um exemplo de arte já inserida há algum tempo no âmbito da reprodutibilidade, através da gravação - ser majoritariamente acessada e consumida por meios de reprodução analógica e digital, seu lugar originário não é este. O processo de criação do produto musical sempre acarretou discussões que dizem respeito ao limiar entre a arte e a reprodutibilidade técnica. A partir do momento em que se retira a arte de seu lugar de valor de culto, conforme conceituado por Walter Benjamin (1986), outros fatores começam a se fazer presentes. O produto artístico no contexto da reprodutibilidade ganha um caráter mais coletivo na medida que envolve não só outras pessoas e instituições como também está sujeito a outros interesses, como os da plataforma na qual são disponibilizados, e influências para além do artista e de seu público. O setor cinematográfico, por exemplo, já estava há muito inserido nesse contexto da reprodutibilidade, inclusive, essa reprodutibilidade está presente desde seu surgimento, é o seu lugar de atuação originário e se faz impossível sem ela, como afirma Walter Benjamin:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade (BENJAMIN, 1986, p.171).

Walter Benjamin enxergava a reprodutibilidade técnica com uma forte relação com a politização das massas; entendia que a maneira de entrar em contato com a arte influencia como ela é percebida, sentida e interpretada. Nesse sentido, é importante se questionar sobre quais as consequências e transformações possíveis de estarem presentes neste novo contexto de inserção em termos de produção, reprodução e mediação do setor artístico e cultural no campo da cibercultura. A inserção das artes nesses novos meios só se fariam possíveis em detrimento de uma suposta “perda” artística? Ou a promoção de novas formas de fazer e pensar, a partir da relação com o online, poderiam ser um campo fértil e até mesmo desejável à arte?

A comunicação através das tecnologias de informação permite um maior alcance de pessoas ao conteúdo artístico, paralelamente, temos não só a maior acessibilidade à arte por parte do público, como também uma maior interconexão entre artistas, que podem resultar no crescimento de produção e disseminação artística e cria um solo muito fértil para que a criatividade dessas pessoas inseridas no contexto da cibercultura explorem e façam nascer outras formas de manifestações de cunho cultural. Lévy (1999) cita como exemplo o meio musical, que acabou por criar uma cultura do remix e do sampling, de reinterpretação do material musical por partes de outros agentes que não o autor original. A arte na cibercultura é, acima de tudo, uma troca coletiva de experiências e manifestações artísticas, que são constantemente reproduzidas e eventualmente ressignificadas.

Finalmente, é importante frisar que, por mais que aparente ser promissor esse novo fenômeno emergente no período pandêmico é preciso garantir a autonomia desses artistas e criadores de conteúdo em detrimento de forças maiores como as plataformas e redes sociais, que agem de acordo com seus próprios interesses, desalinhados do viés artístico como prioridade. Nesse sentido, o campo da folkcomunicação, a partir dos estudos sobre a relação entre os níveis populares de comunicação e as mídias que os transmitem e sobre as cadeias de recepção e retransmissão criadas nesse processo, pode se configurar como um amparo importante para a constituição de “veículos adequados à promoção de mudança social” (BELTRÃO, 2001, p. 73). No processo de mediação ocorre uma série de interferências, recomposições e construções de novos sentidos. Como aponta Fabio Rodrigues Corniani:

Os conteúdos populares e marginais também ganham espaço nesse cenário, com geração de mensagens, criação de formatos ou simplesmente se adaptando ao novo canal. Como o intuito é o de atingir o maior número possível de pessoas, seja pela comodidade que o formato permite seja, ainda, por ausência de um novo modelo, observa-se uma constante recriação dos modelos tradicionais (CORNIANI, 2009, p. 4).

É premente, portanto, que se faça uma breve ponderação acerca de como essa mudança brusca e repentina afeta a sociedade em termos de exclusão e de acessibilidade (dois pontos que não são restritos a este período anômalo). Antes, contudo, vale ressaltar que não se deve ver a cibercultura e a era da convergência sob uma ótica maniqueísta ou como algo meramente ou excludente ou acessível. Há diversos parâmetros e nuances que precisam ser levados em consideração. Nesse sentido, serão expostos, de início, os problemas. As

inúmeras disparidades sócio-políticas em um mundo cuja principal baliza é o capital acarreta, necessariamente, diferentes níveis de infraestrutura e de acesso a informações pelos diferentes grupos sociais. Por exemplo, de acordo com Fábio Senne, coordenador de pesquisas do Centro de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs), “na cidade de São Paulo temos 82% dos indivíduos conectados à Internet – número superior à média do Brasil, onde 70% dos indivíduos usam a rede. Mas quando olhamos para outros indicadores, como a presença de banda larga com demais (sic) de 4Mbps, esse valor cai para um quarto dos paulistanos” (site CETIC.BR, 2019). Logo, aqueles que não possuem uma infraestrutura mínima de conexão e de equipamentos eletrônicos como computadores e celulares, na ausência de atividades culturais presenciais, ficam impossibilitados de acessar qualquer programação das instituições que migraram para o virtual e que, porventura, eram acessíveis a este público em um momento anterior. Ademais, por se tratar de um conhecimento tecnológico, são necessárias certas expertises para utilização e, na ausência deles, há, como aponta Pierre Lévy (1997), por parte do indivíduo que interage com o aparelho, uma sensação de inferioridade.

De um lado a realidade nacional aponta para a problemática do acesso aos meios digitais como uma questão que antecede à pandemia e que restringe parte significativa da população a possibilidade de “participar ativamente dos processos de inteligência coletiva que representam o principal interesse de ciberespaço” (LÉVY, 1997, p. 328). Isto é, para além da economia e da aparelhagem necessária, precisa-se garantir a formação cultural e a competência para se lidar com o ciberespaço autonomamente, como indivíduo ou coletivo. Em contrapartida, Lucia Santaella (2003) aponta a era atual como a cultura do acesso, visto que, cada vez mais intensamente, há a convergência das mídias e a facilidade de acessá-las por quaisquer aparelhos, os quais aliás se tornam, progressivamente, mais baratos em comparação com os primeiros inventados. Para além disso, associar os problemas de acesso ao ciberespaço e à cibercultura é falacioso, pois “qualquer avanço nos sistemas de comunicação acarreta necessariamente alguma exclusão” (LÉVY, 1997, p. 245). Exemplificando, com o surgimento da escrita, havia os iletrados e, com o surgimento do telefone, haviam aqueles que não o possuíam.

Por fim, novamente, é importante deixar claro que o caminho até aqui delineado aponta para um panorama geral cujas nuances, na era do acesso, são incontáveis, daí a

necessidade de não se cair em um maniqueísmo. No entanto, existem problemas básicos de cunho político e social (como o desigual acesso as TICs, os limites geográficos impostos a este acesso, a ausência de políticas públicas de promoção do uso das TICs, entre outros) que não estão necessariamente atrelados ao ciberespaço, que precisam ser evidenciados e expostos para o início de uma reflexão minimamente crítica acerca dos tempos atuais no que concerne à acessibilidade e às interações promovidas no espaço virtual, sejam elas de cunho artístico cultural ou não.

## **Análise da plataforma Sesc Digital**

Para melhor compreender os impactos dos fenômenos aqui apresentados, propõe-se um estudo de caso, feito a partir das ações e adaptações da instituição Sesc São Paulo durante o início da pandemia no Brasil em março de 2020. Observa-se de que modo se deu a adaptação de toda uma agenda de atividades presenciais - que ocorriam no espaço das unidades físicas da instituição - para o espaço virtual, como alternativa para viabilizar a manutenção de ações e relações de troca entre artistas e público, além da manutenção de toda uma cadeia de trabalhadores envolvidos nessas atividades e nesses espaços. Analisa-se de que forma tais adaptações para o meio virtual se relacionam com a questão sobre como a pandemia acelerou os processos de convergência entre artes e comunicações, instaurando esse momento histórico como um ponto crítico para esta discussão.

O recorte aqui proposto analisa as transformações que ocorreram nas atividades promovidas pelo Sesc São Paulo, especificamente dentro do setor cultural e artístico. O Sesc é uma instituição privada sem fins lucrativos, fundada em 1946 e mantida por empresários do comércio de bens, serviços e turismo. Distribui-se em diversas unidades em todos os estados brasileiros (mais de 580, segundo consta no site da instituição), oferecendo serviços nas áreas da educação, saúde, cultura, esportes e lazer. Cada unidade possui uma gestão autônoma que se articula com o local onde está instalada, promovendo atividades que se relacionam com o ambiente do entorno, assim como com as características de seus frequentadores.

No dia 16 de março de 2020, o fechamento temporário de todas as unidades do Sesc no estado de São Paulo foi anunciado pelo diretor desta administração, Danilo Miranda. Em entrevista dada ao jornal O Estado de S. Paulo, Miranda comentou o impacto econômico do

fechamento das unidades, e reconheceu o prejuízo à cadeia de trabalhos vinculados ao setor artístico e cultural, com o cancelamento de apresentações musicais, teatrais e diversas outras atividades deste segmento. Como alternativa emergencial, o Sesc iniciou em abril de 2020 uma agenda de eventos online, com apresentações artísticas sendo transmitidas diretamente da casa de artistas convidados - marcadas com a *hashtag* “#EmCasaComSesc”. Além disso, no mesmo período, foi lançada a plataforma Sesc Digital, site gerenciado pela administração Sesc São Paulo, com acervo audiovisual de diversas categorias - arquitetura, teatro, cinema, música, folclore, cidadania, cursos, entre outros - disponibilizados gratuitamente.

O texto de apresentação da plataforma Sesc Digital traz o seguinte conteúdo: “Em tempos de distanciamento social devido à pandemia causada pelo novo coronavírus, esta ação integra o conjunto de iniciativas desenvolvidas pelo Sesc São Paulo para a continuidade de sua missão educativa e para a renovação do relacionamento com seus diversos públicos”, reflete Danilo Santos de Miranda, diretor regional do Sesc São Paulo. “Este projeto visa transpor as ações da instituição ao ambiente e à linguagem digital, expandindo o alcance das suas práticas de ação e difusão cultural de forma substancial e diferenciada, fortalecendo assim seu compromisso com um processo educativo participativo, continuado e inclusivo”, complementa.

A implantação da atual plataforma digital do Sesc se deu em meio a pandemia global, todavia, segundo o texto de apresentação no próprio site, a instituição já se preocupa com sua “presença digital” desde 1996. Essa atenção para com o online potencialmente se relaciona com uma necessidade de se ajustar e atender demandas de uma sociedade cada vez mais conectada. Observando tal fato como um processo cultural, entende-se que há atualmente uma reconfiguração nos modos de produção e consumo de conteúdos audiovisuais. A proliferação de serviços de *streaming* e de acervos digitais atesta esse fato. Durante o isolamento social, tais serviços se tornaram imprescindíveis. Não obstante a essa demanda, a criação do Sesc Digital se insere numa gama de exemplos que norteiam a atual relação de um público/espectador com produtos culturais.

O acervo de conteúdos audiovisuais da plataforma expande para o formato online o repertório de produções promovidas e distribuídas pelo Sesc São Paulo, assim como, no momento em que as unidades físicas se encontravam fechadas, criou uma oportunidade de espaço compartilhado, ainda que de modo virtual. Logo, tornou-se possível tanto manter uma

agenda de atividades e conteúdos para oferecer ao público que está privado das atividades presenciais, quanto ampliar o alcance desses conteúdos, uma vez que o formato online tornou estes acessíveis de qualquer parte do país – o que não significa que este acesso é democrático, conforme discutido anteriormente.

Para além da criação e disponibilização de acervos digitais, uma outra saída encontrada por artistas e pelas instituições culturais foi o formato de *lives* para produção e distribuição de conteúdos. Os eventos marcado pela hashtag #EmCasaComSesc exemplificam bem este cenário, no qual uma série de relações e processos de criação artística se modificaram em função da adaptação para o formato online, o que implicou não só em questões de transformações estéticas e conceituais, mas também de linguagem e de interação social. Para as artes do palco (shows musicais, dança, teatro, circo), por exemplo, que se baseiam fundamentalmente na relação estabelecida entre palco e plateia, foi necessária a inserção de um amplo e complexo aparato técnico de captação de imagem e som para simular a mediação que antes dependia apenas do espaço físico compartilhado no qual as apresentações aconteciam.

Migrar tais eventos para o formato de transmissões ao vivo tem, portanto, um impacto importante de ser observado tanto na forma como estes passam a ser desenvolvidos, quanto na maneira como o público, que se torna espectador, passa a se relacionar com estes conteúdos. No que diz respeito às adaptações estéticas, conceituais e de linguagem, insere-se na elaboração destes eventos artístico todo um repertório de códigos que fazem parte do campo de produção audiovisual - o plano, o enquadramento, os pontos de corte entre uma câmera e outra, a iluminação e a sonorização - que antes eram pensada para mediação com uma plateia presencial e que passam a ser adaptados para as lentes e microfones, mixados e sincronizados para serem transmitidos pela internet.

Discute-se a partir daí, portanto, se o que está sendo produzido nestes formatos não possui um caráter novo enquanto linguagem, justamente pelos novos códigos inseridos nestes processos. Nesse sentido, a questão aqui retomada seria até que ponto o meio transforma a mensagem. O teatro, a apresentação musical, um espetáculo de dança, por exemplo, uma vez mediado pelos códigos do campo audiovisual, do *streaming* e pelas mídias digitais, permanecem em seus campos estéticos comuns, ou inserem-se em um novo?

A questão do público/espectador e a relação deste com os eventos artísticos também é modificada pelos novos meios de mediação. O acesso aos eventos ocorre por mídias que permitem uma maior interação em tempo real com o conteúdo que está sendo transmitido; o recurso de chat ao vivo costuma estar presente nestes meios, promovendo a participação ativa do público presente que acompanha a transmissão, comentando, conversando com amigos, informando quando acontece alguma falha técnica de transmissão e também criticando quando o conteúdo não agrada, gerando até mesmo debates em paralelo à apresentação. Dessa forma, a transferência das atividades para o online durante a pandemia, em certa medida manteve um mínimo de interação entre os participantes e espectadores.

A interação entre os diversos atores envolvidos em uma atividade artística, é uma das características inerentes ao setor artístico e cultural, a transposição dessa prática relacional para o online, talvez tenha sido um dos maiores desafios do setor. O modelo de negócio do campo artístico também impõe desafios sobre as formas de monetizar no ciberespaço. Não há consenso, por ora, para nenhuma destas questões que se apresentam nestes exemplos. São situações em processo, no qual tanto artistas, de maneira independente, quanto instituições culturais, se lançam em experimentações de maior ou menor grau dentro das condições atuais de produção. Tal dado faz-se presente pela necessidade de uma reflexão sobre o momento que se vive, e esta reflexão está em curso nas diversas esferas de criação humana - filosóficas, sociológicas, políticas, e também artísticas, como foi proposto observar neste estudo.

## **Considerações Finais**

Como já dito anteriormente, a pandemia gerou uma reestruturação e uma reelaboração das lógicas de produção, distribuição e consumo de trabalhos artísticos, exemplificado aqui pela migração das artes dos palcos para o formato *online*. Conforme nos aponta Calabre (2020), tais mudanças foram necessárias para a continuidade da expressão e do fomento das atividades culturais, as quais já há um bom tempo encontram-se em desprestígio institucional público, e que, no entanto, foram de uma importância significativa durante o período de isolamento, se configurando como forma de entretenimento possível para toda uma população global que se viu impossibilitada de usufruir dos espaços físicos compartilhados e do estado de presença que tais eventos artísticos promoviam.

Na atualidade, o Brasil enfrenta alguns vírus que atingiram pesadamente o setor cultural. O primeiro a destacar é o coronavírus, que obrigou a adoção das medidas de isolamento social, acarretando a paralisação das atividades artísticas e culturais. Mas ele não é o único. A arte e a cultura do país vêm sofrendo ataques sistemáticos de outros vírus, como o da intolerância, o do autoritarismo, o do obscurantismo, o do conservadorismo, todos propagados no fértil ambiente criado por um grupo que ascendeu ao poder, em especial ao governo federal, na gestão que teve início em 2019 (CALABRE, 2020, p. 9).

Observando a migração destas atividades para o ambiente virtual – algo que não é exclusivo do momento atual da pandemia de COVID-19, mas foi fortemente impulsionado por esta - e balizando-a pela ótica dos estudos da cibercultura e da cultura da convergência, foi possível analisar este fenômeno a partir de um recorte que envolve, para além da imbricação entre artes e comunicações, a ligação entre velhas mídias e novas mídias e as confluências entre as diferentes expressões artísticas e grupos sociais.

Nesse processo, entre outros exemplos aqui citados – com conteúdos direcionados tanto a grandes contingentes de público quanto a setores mais populares, folclóricos e tradicionais - o SESC se destaca devido à sua rápida readaptação do espaço físico para os meios digitais e ao amplo e diverso oferecimento de atividades *online*, desde esportes e atividades ligadas à saúde e à cidadania, até as diversas linguagens artísticas e o folclore; todos como modos de tatear e de experimentar, em termos de mídia e de convergência de dinamismos, novas possibilidades de vivências compartilhadas, apesar do período anômalo.

A despeito de todas as dúvidas que o futuro pós-pandemia possa provocar em relação à sociedade, a permanência aguda das relações virtuais e de seus mecanismos, não surpreendentemente hão de se enraizar. As contradições e as nuances do estabelecimento de convergências, e as consequências imediatas e as mais sutis provocadas por estas ações são uma vertigem imprevisível, sobretudo considerando a relevância das questões políticas e os desdobramentos que provoca na sociedade, nas suas formas de comunicação e nos seus costumes.

## Referências

BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana** / Giselle Beiguelman. São Paulo: ECidade, 2020.

BELTRÃO, L. **Folkcomunicação um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

BENJAMIN, W. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Série Obras Escolhidas. 2. ed. Brasil: Brasiliense, 1986.**

CALABRE, L. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020. Disponível em:<<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903>>. Acesso em: 13 out. 2021.

**CETIC.BR.** Desigualdades de acesso e de uso da Internet no espaço urbano são discutidas em Seminário do NIC.br. Disponível em: <<https://cetic.br/pt/noticia/desigualdades-de-acesso-e-de-uso-da-internet-no-espaco-urbano-sao-discutidas-em-seminario-do-nic-br/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

**CETIC.BR.** Desigualdades digitais no espaço urbano [livro eletrônico]: um estudo sobre o acesso e o uso da Internet na cidade de São Paulo/ Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR [editor]. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019.

CORNIANI, F.R. A Internet na evolução do pensamento Folkcomunicacional. **In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.** Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1446-2.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2021

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo : Editora Aleph, 2009.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo : Editora 34, 1999.

PAES, M. “Não existe nenhuma atenção para a cultura neste momento”, diz diretor do Sesc SP. **Jornal Estadão, Caderno Cultura. 19 mar. 2020.** Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/nao-existe-nenhuma-atencao-para-a-cultura-neste-momento-diz-diretor-do-sesc-sp/>>. Acesso em: 15 out. 2021

PEREIRA, V. C. Perspectivas para um sistema das artes visuais conectado: novo modelo de negócio ou alternativa efêmera. **In: Anais do XIII Simpósio Nacional da ABCiber. Dez. 2020.** Disponível em: <<https://abciber.org.br/simposios/index.php/abciber/abciber13/schedConf/presentations>>. Acesso em 15 out. 2021

PEREIRA, V. C.; SADDI, L. A Economia das Artes Visuais entre o Presencial e o Virtual: Rumos Estruturais do Setor no Pós- Pandemia. In: CARVALHO, Juliano M.; GROSSI, A. M. (Org.); PESSOTTO, A. H. V. (Org.). Mídia, cultura inovativa e economia criativa em tempos pandêmicos. 1. ed. Bauru: Gradus Editora, 2020. v. 1. 209p.

PESSOTTO, A.H.V.; CARVALHO, J.M. Audiovisual na pandemia: desafios, estratégias e criatividade. In.:CARVALHO, Juliano M.; GROSSI, A. M. (Org.); PESSOTTO, A. H. V. (Org.). Mídia, cultura inovativa e economia criativa em tempos pandêmicos. 1. ed. Bauru: Gradus Editora, 2020. v. 1. 209p.

SANTAELLA, L. As comunicações e as artes estão convergindo? **Revista Farol**, [S. l.], v. 1, n. 6, p. 20 – 44, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11533>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SANTAELLA, L. **Culturas e Artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Editora Paulus, 2003

SANTOS, I.F.; LIMA, M.E.O “Caminhada com Maria” virtual: uma festa popular em diálogo com o digital. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa/ PR. v.18, no. 41, p.54-69, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/eb9f/b9337e46ba5ef919592418fe9aec4654d0f0.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2021

**SESC DIGITAL**. Disponível em: < <https://sesc.digital/home>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

SOUZA, G.G.; LUCENA S.A. “E a gente ama esses bracinhos oferecidos”: Folkcomunicação política na Campanha de vacinação contra a COVID-19 em Recife-PE. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa/ PR. v.19, no. 42, p.114-130, jan./jun. de 2021. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19295/209209215273>>. Acesso em: 15 out. 2021

## Grafite em tempos da pandemia de Covid-19: uma análise folkcomunicação a partir da arte urbana<sup>1</sup>

*Marcelo Sabbatini<sup>2</sup>*

**Submetido em: 26/10/2021**

**Aceito em: 07/12/2021**

### RESUMO

Com o ano de 2020 sendo marcado na História pela pandemia mundial ocasionada pelo novo coronavírus e pela enfermidade Covid-19, todos traços da sociabilidade humana foram impactados, a partir não somente da perspectiva de isolamento social, mas dos efeitos da doença e da morte. Diante desta comoção, nossa proposta é analisar como as diversas temáticas da pandemia foram abordadas a partir do sistema alternativo de comunicação não hegemônico e popular e especificamente o grafite urbano. Como premissa, consideramos que esta forma de expressão imagética consiste em um canal de folkcomunicação, através do qual as camadas marginalizadas da sociedade ressignificam os fluxos e mensagens comunicacionais “oficiais”. A partir da análise da imagem aplicada a grafites urbanos documentados ao redor do mundo com a temática da pandemia, exploramos a capacidade deste tipo de expressão em servir como ferramenta comunicacional em plano individual, coletivo e político, atuando tanto de forma aliada ao discurso hegemônico em relação às ações preventivas como de maneira contestadora, reivindicando necessidades das classes populares e questionando do ponto de vista político a atuação de líderes nacionais na condução da pandemia.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Grafite; Covid-19; Pandemia; Arte urbana.

---

<sup>1</sup> Esta versão do artigo aprofunda e expande a análise realizada no texto apresentado no GP Folkcomunicação, Mídia e Interculturalidade, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em 2021.

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História da Educação - Universidad de Salamanca (Espanha) em 2004. Pós-doutorado realizado no Programa de Extensão Rural e Desenvolvimento Local - POSMEX da Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2006. Professor Adjunto I do Departamento de Fundamentos Sócio-Filosóficos da Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor pesquisador da Universidade Aberta do Brasil (UAB-Capes). Correio eletrônico: marcelo.sabbatini@ufpe.br

## **Graffiti in times of the Covid-19 pandemic: a Folkcommunication based analysis of urban art**

### ABSTRACT

With the year 2020 being marked in History by the worldwide pandemic caused by the new coronavirus and the Covid-19 disease, all traces of human sociability were impacted, not only from the perspective of social isolation, but from the effects of disease and death. Given this commotion, our proposal is to analyze how the various themes of the pandemic were approached from the alternative non-hegemonic and popular communication system, specifically urban graffiti. As a premise, we consider that this form of image expression consists of a channel of Folkcommunication, through which the marginalized layers of society apply a new meaning to “official” communication flows and messages. From image analysis applied to urban graffiti pandemic themed around the world, we explore the capacity of this type of expression to serve as a communicational tool on individual, collective and political levels, acting both in conjunction with the hegemonic discourse in relation to the preventive actions, as in a contesting way, claiming the needs of the popular classes and questioning from a political point of view the actions of national leaders in the pandemic management.

### KEY-WORDS

Folkcommunication, Grafitti, Covid-19; Pandemics; Street art.

## **Graffiti en tiempos de la pandemia del Covid-19: un análisis basado en la Folkcomunicación del arte urbano**

### RESUMEN

Con el año 2020 marcado en la Historia por la pandemia mundial provocada por el nuevo coronavirus y la enfermedad Covid-19, todo rastro de sociabilidad humana se vio impactado, no solo desde la perspectiva del aislamiento social, sino desde los efectos de la enfermedad y de la muerte. Ante esta conmoción, nuestra propuesta es analizar cómo se abordaron los distintos temas de la pandemia desde el sistema alternativo de comunicación no hegemónico y popular, específicamente el graffiti urbano. Como premisa, consideramos que esta forma de expresión a través de la imagen consiste en un canal de comunicación popular, a través del cual los estratos marginados de la sociedad proveen un nuevo significado a los flujos y mensajes de la comunicación “oficial”. A partir del análisis de la imagen aplicada a los grafitis urbanos documentados en todo el mundo con la temática de la pandemia, exploramos la capacidad de este tipo de expresión para servir como herramienta comunicacional a nivel individual, colectivo y político, actuando en conjunto con el discurso hegemónico en relación a las acciones de prevención, como en contestación, reivindicando las necesidades de las clases populares y cuestionando desde un punto de vista político las acciones de líderes nacionales en la gestión de la pandemia.

## PALABRAS-CLAVE

Folkcomunicação; Grafitti; Covid-19; Pandemia; Arte urbano.

## Introdução

“O grafite nunca foi tão poderoso – ou urgente”. Assim começa a apresentação de uma galeria de imagens retratando os grafites que inúmeros artistas ao redor de todo o mundo realizaram no contexto da pandemia do Covid-19, conforme publicado na edição digital da *Forbes*, uma das mais influentes revistas de negócios em âmbito internacional. Fato que não deixa de ser curioso, pois uma forma de expressão historicamente associada à marginalização e à transgressão é apropriada pela mídia empresarial, conforme esta reconhece que “estes grafites exibem medo e fúria, solidariedade e esperança – e praticamente gratidão universal aos trabalhadores da saúde” (HOWARD, 2020).

É justamente neste momento de extrema pressão representada pelos efeitos da pandemia sobre todos os aspectos da vida humana, incluindo o isolamento social, a adoção de medidas sanitárias e de cuidados pessoais, as escolas, universidades e salas de aula fechadas, as mudanças nas relações econômicas sociais, as disputas sobre as narrativas científicas e o espectro de um “novo normal”, entre tantos outros, que o grafite surge com seu poder comunicativo e como um canal de expressão legitimamente popular.

Diante deste fenômeno, propomo-nos analisar como as diversas questões trazidas pela pandemia foram abordadas a partir deste sistema alternativo de comunicação não hegemônico, um canal folkcomunicacional por excelência. Para isso, utilizamos a análise da imagem segundo a concepção de Jolly (1996), aplicada a grafites urbanos documentados ao redor do mundo com a temática da pandemia, com base numa coleta virtual. Numa perspectiva qualitativa e exploratória, buscamos identificar o potencial deste tipo de expressão em servir como ferramenta comunicacional para o esclarecimento e conscientização em relação aos efeitos e prevenção do vírus, assim como para engendrar debates necessários para a condução das orientações e políticas de enfrentamento da pandemia.

## **Grafite e a folkcomunicação, um grito em imagens**

Como ponto de partida, retomamos a contribuição do pensamento de Hall em relação às “culturas populares” e de seu “conteúdo político que se articula em torno das relações de poder que definem a luta cultural protagonizada por grupos sociais e comunidades que reivindicam direitos e dignidade”. Nesta perspectiva, os estudos culturais buscavam entender as culturas populares e os processos por elas criados “como terreno de luta, onde memórias, tradições e identidades são acionadas enquanto força motriz que demarca posições e faz reverberar vozes, que buscam reconhecimento e autonomia diante da cultura hegemônica” (ABIB, 2019, p. 5).

Nesta perspectiva de luta cultural, encontramos, então, o reconhecimento do grafite como ferramenta de expressão popular, que atualiza e avança a teoria da folkcomunicação. Numa análise histórica, a atual expressão do grafite, entendido como uma linguagem capaz de externar as experiências individuais e coletivas de um grupo, consistindo, portanto, seu reflexo cultural, é herdeira de uma longa tradição imagética que remonta às pinturas rupestres. Como nota Martins (2017, p. 115), “a evolução cognitiva do homem impulsionou, portanto, o desenvolvimento e aprimoramento do abstrato” e com isso aprimorou o rol de situações e fenômenos sociais a serem registrados neste meio.

Por sua vez, Zuin (2004) destaca que além do grafite possuir raízes multiculturais, historicamente esta expressão atendeu a reivindicações de grupos sociais em conflito, como podem ser os murais mexicanos do início do século XX, os movimentos estudantis franceses e antissistema e dos subúrbios norte-americanos da década de 1960, e as expressões de luta contra a ditadura civil-militar no Brasil da década de 1950. Neste sentido, tanto o grafite como a pichação são “manifestações pintadas nos muros e paredes do espaço urbano, objetos de comunicação e de significação; manifestações parietais estas que estão conquistando os espaços nos suportes urbanos, ao mesmo tempo sendo apropriadas por outros meios de comunicação e projetos sociais” (ZUIN, 2004, p. 1). E assim,

o graffiti é um espaço de berro, de grito e afirmação. É um espaço de fala, mas não é bem um diálogo. Exatamente porque ainda não existe espaço para o diálogo. Nosso problema é esse: nós não conseguimos construir ainda uma organização da nossa sociedade em que o diálogo tenha um papel estruturante. Nossas regras são construídas por poucos, para poucos. Não incluem a maioria e suas demandas nas suas diversidades. Tem sempre uma tensão colocada. E

quem fica de fora excluído desta ordem, está berrando. Tem várias formas de dar o berro e uma delas é o graffiti (BEDOIAN; MENEZES, 2008, p. 33 apud MARTINS, 2017, p. 126).

É importante ressaltar aqui a relação simbiótica entre a expressão do grafite e o contexto onde ele se produz, isto é, a urbe, entendida como um “espaço organizativo, estético, social e político; de apropriação e ressignificação da paisagem; de transitoriedade e intervenções individuais e coletivas” (MARTINS, 2017, p. 117).

Como tal, também possui uma natureza efêmera e dinâmica, em constante transformação, construindo e reconstruindo a cidade a partir de sus agentes habitantes. fluxo perene (SOUZA; MELLO, 2017). Uma expressão, entretanto, que possui o objetivo de “tornar comum”, tematizando o cotidiano, revelando e valorizando os espaços da cidade, tornando possível a comunicação popular, “do povo par o povo” (ZUIN, 2004, p. 14).

No “desvendar do universo visual do grafite” é possível situá-lo com um texto visual e histórico, passível de ser encontrado em diversos suportes, estilos, propostas de figuratividade e temas, representando determinados sujeitos sociais a partir de uma visualidade específica que concorre com outras manifestações de caráter imagético. Entendido como texto, o grafite possui significação que se produz a partir da conjunção de seus recursos (desenhos, elementos verbais) que revela também traços identitários de seus enunciadore, que exploram “experiências de mundo e de enfrentamento da realidade que se dão nas ruas, aos olhos de todos os que nelas circulam” (ZUIN, 2004, p. 2).

Souza e Mello (2017, p. 198) consideram o grafite um “processo folkcomunicação urbano”, identificando como seus elementos o grafiteiro (emissor), a mensagem (desenho), o código (letras desenhadas, estêncil), o canal (a parede) e os indivíduos que compõe a sociedade (receptores). Contudo, como notam as autoras, o grafite possui uma particularidade em relação a outros meios de comunicação, ao não possuir um “receptor definido”, atingindo de forma ampla os habitantes da cidade. Além disso, em relação a sua interpretação, todos os elementos da paisagem urbana ao redor da obra também a compõe.

Retornando a seu aspecto de luta social, a dimensão emissor-receptor deve ser considerada em termos dos conflitos de poder, ao serem produzidos por “destinadores excluídos desses grupos dominantes, fundados em outros mundos e outras realidades de

vida” que fazem uso de u, mas nem por isso deixam de ser uma manifestação da com suporte simples, prático e viável para estabelecer a comunicação social (ZUIN, 2004, p. 15).

Uma vez estabelecido o caráter sociopolítico do grafite e seu dimensionamento histórico, as pesquisas contemporâneas vão à prática, investigá-lo enquanto fenômeno. Assim, a partir de uma “compreensão sociológica do grafite e da pichação na paisagem urbana”, Martins (2017, p. 113) relacionou o caráter folkcomunicação do grafite com ações recentes em São Paulo, capital, que retomaram o entendimento desta expressão artística na esfera da criminalidade e dando um passo atrás (ou vários) no processo de democratização dessa manifestação artística juvenil, que paulatinamente conquistava seu espaço para além da condição de marginalidade e de anonimato.

Já Maia e Gadelha (2013) analisaram as ações comunicacionais de empresas através do grafite a partir da ótica folkcomunicação, estabelecendo uma relação entre processos pedagógicos e de inclusão social, valorização da arte popular e o alcance de objetivos mercadológicos e de comunicação empresarial. As autoras destacam o caráter político do grafite, entendendo os grafiteiros como líderes de opinião<sup>3</sup>, capazes de ressignificar a comunicação de massa em comunicação popular através da reconversão de símbolos e códigos culturais. O papel do líder de opinião é ressaltado, então, quando consideramos que devido à abrangência complexidade das imagens configura-se a “figura do grafiteiro como formadora de opinião, pois é fator propagador de significados e materializador imagético das contraposições urbanas” (SOUZA, MELLO, 2017, p. 199).

Para Maia e Gadelha (2013), apesar do caráter contracultural, alternativo e contestador do grafite, sua apropriação pelo mercado vem se naturalizando, num processo que integra o reconhecimento de uma arte de caráter popular à difusão de uma identidade institucional e outros objetivos de caráter mercadológico, sem que estas vias sejam excludentes entre si. Dessa forma, o grafite enquanto expressão possuiria capacidade de se reinventar e de criar novas possibilidades de interpretação.

Neste ponto situamos um dilema, pois na medida em que uma intencionalidade pedagógica do grafite no contexto da crise pandêmica possa atender à institucionalização,

---

<sup>3</sup> Cabe notar que algumas características do líder de opinião, conforme entendido pelos teóricos da Folkcomunicação, são seu prestígio em seu meio social, sua capacidade de inspirar confiança, seu conhecimento em determinado assunto, seu trânsito em relação a grupos e fontes de informação externas, além de sua consciência e convicção ideológica.

hierarquização e planificação da arte urbana, esta expressão perderia seu caráter de “contramaré”, no sentido de buscar a representatividade do artista e de “seu chamamento, seu grito, sua emoção, sua liberdade” (MARTINS, 2017, p. 126). Seria privada, talvez, de sua capacidade contestadora, pois o próprio caráter de suporte aberto revela-se um desafio, conforme “criticar a forma de andamento das escolhas políticas e das questões sociais de maneira diferente são atitudes que podem ferir os interesses dos poderosos” (ZUIN, 2004, p. 15).

O grafite como comunicação alternativa de resistência na ótica folkcomunicação ao se relacionar com grupos marginalizados que usam esta expressão artística em comunidades em oposição à imagem pública enviesada pelos meios de comunicação: “enquanto a mídia tratava o graffiti como vandalismo, grande parcela do público também o via assim e havia menos espaço urbano destinado aos desenhos. Quando o graffiti passou a ser visto como arte, o público também parece tê-lo aceito desta maneira” (FERREIRA, ARCO, 2014, p. 75).

Com esta constatação, voltamos à provocação inicial do texto e o reconhecimento do grafite enquanto uma expressão, como algo “necessário” para o enfrentamento coletivo da pandemia do Covid-19. Mas como chegamos a esta situação?

## **Grafites pandêmicos**

Na esteira de um acontecimento de proporções globais, a pandemia do Covid-19 reuniu tanto elementos de medo, sofrimento, doença e morte como de união, solidariedade, heroísmo e fé nas capacidades humanas<sup>4</sup>. A arte, em particular, encontrou diversas formas de reunir e resgatar os sentimentos mais nobres da humanidade, dos concertos improvisados nas sacadas de apartamentos, passando pelas *lives* beneficentes de todos os gêneros e formatos e chegando à arte urbana ou de rua, ainda que em ruas esvaziadas pelas medidas de isolamento social. Assim, a arte urbana trouxe “mensagens urgentes de esperança, resiliência e dissidência – algumas vezes com uma sardônica dose de humor – atuando como atores solitários em cidades que involuntariamente lembravam a solidão das pinturas de Edward

---

<sup>4</sup> A epidemia de influenza no início do século 20 teve um grande impacto sobre o *zeitgeist* de sua época, influenciando os movimentos artísticos revolucionários de sua época, o “imediatismo poderoso” da arte urbana demonstrou sua capacidade de capturar o ânimo geral e de evidenciar as contradições de nossos tempos (RICCI, 2020).

Hopper”<sup>5</sup> (RICCI, 2020, s. p.).Este movimento teve a participação de um dos artistas urbanos mais influentes da contemporaneidade, Banksy, que realizou *Game changer* (virada de jogo, em inglês) com a imagem de uma criança brincando com uma boneca de enfermeira, enquanto os bonecos do Batman e do Homem Aranha são vistos numa lixeira próxima. O grafite foi pintado num hospital na cidade de Southampton, marcando uma das centenas (quijá milhares) de homenagens realizadas aos trabalhadores da saúde.

**Figura 1** – *Game changer* (Banksy)



**Fonte:** Reuters, 2020

Já em outra intervenção sua, Banksy ressignificou a clássica “Moça com brinco de pérola” de Vermeer, adicionando uma máscara facial. Justamente, como nota Ricci (2020) os grafites pandêmicos fizeram uso abundante de referências meta-artísticas, entre elas as obras “A ceia de Emaús” de Caravaggio e “O beijo” de Francesco Havez. Em ambos os casos as intervenções acrescentaram luvas, máscaras faciais e álcool desinfetante às figuras representadas, refletindo as recomendações sanitárias propagadas de outra forma.

---

<sup>5</sup> “However, while most people were at home – artists or not – street artists have found their way to bring urgent messages of hope, resilience, and dissent – sometimes with a dose of sardonic humour – performing as solitary actors in cities which unwittingly resembled the emptiness of Edward Hopper’s paintings”, no original.

Figura 2 – Referência meta-artística, com “A ceia de Emaús”



Fonte: Reuters, 2020

Mas de forma geral, de acordo com Ricci (2020) os artistas urbanos se tornaram os porta-vozes de comunidades inteiras, ao realizar suas interpretações, muitas vezes irônicas, sobre os diversos aspectos da pandemia. Refletem sobre as informações públicas e as exageram, consistindo assim parte do espectro de opiniões sobre a pandemia, ainda que não sujeita a controle editorial. Como consequência, o grafite poderia expressar coisas que de outra maneira seriam excluídas do debate público (MITMAN, 2020). Tendo em conta o caráter contestador do grafite, a arte de rua com sua “capacidade usual de agudamente expressar dissenso”<sup>6</sup> realizaria uma crítica social das atuais contradições sociais – com destaque para a privatização, a marginalização e a vigilância – além de cobrar a atuação da classe política contra a qual volta suas acusações (RICCI, 2020, s. p.).

Ainda segundo Mitman (2020), este tipo de expressão é importante pois ajuda a que coletivamente a sociedade possa identificar as “fronteiras das opiniões aceitáveis”, conforme aquelas que ultrapassem certos limites serão vandalizadas ou pintadas por cima. Sua natureza

<sup>6</sup> “Its usual ability to sharply express dissent?”, no original.

controversa e chamativa faz com que os assuntos por ela levantados sejam compartilhados e discutidos de forma mais ampla. Neste sentido, a arte urbana realizada durante os meses mais duros de isolamento social pode ser relacionada ao conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, ou seja, dos momentos em que as regras e hierarquias sociais são temporariamente suspensas e que possibilita a identificação das (falsas) barreiras artificiais que nos separam uns aos outros. Em busca de uma forma mais livre e unificada de coexistência social, então:

Ao zombar de líderes políticos, ao rir dos aspectos menores de nossa humanidade, ao reconhecer os profissionais de saúde como superiores aos heróis que tradicionalmente mitologizamos, estes murais nos oferecem uma trégua momentânea da barragem constante de notícias e do peso psicológico da crise global do Covid-19. Estes artistas nos ajudam a expressar nossa raiva, medo e frustrações coletivas e, ao fazê-lo, podem nos ajudar a diminuir um pouco estes sentimentos. Eles também expressam nossa esperança e reverência coletivas – e talvez, só talvez, possam nos ajudar a aumentar a unidade entre todos nós um pouco mais<sup>7</sup> (MITMAN, 2020).

Especificamente, a arte urbana sobre Covid-19 é o tema do *Urban Mapping Project* realizado pelos pesquisadores Heather Shirey, David Todd Lawrence e Paul Lorah, da University of Saint Thomas, nos Estados Unidos. De acordo com a apresentação do projeto *Urban Art Mapping*. Buscando analisar as respostas imediatas e fugazes da arte urbana à epidemia global num contexto de fechamento de museus e de falta de movimentação nos espaços públicos, a iniciativa teve como objetivo documentar exemplos de arte urbana relacionadas ao Covid-19 em todo o mundo e servir como repositório para acadêmicos e artistas com fins de pesquisa e educação, não comercial. O uso de metadados, por sua vez, não somente envolve uma análise temática e o levantamento das questões em debate, mas ajuda na identificação geográfica e autoral (URBAN ART MAPPING, 2020). Ao todo, foram criadas nove coleções temáticas organizando a produção em grafite pandêmico, conforme os aspectos abordados<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> “By mocking political leaders, laughing at the lesser aspects of our humanity, and recognising healthcare workers as superior to the heroes we traditionally mythologise, these murals offer us momentary respite from the constant news barrage and psychological weight of the global COVID-19 crisis. These artists help to express our collective rage, fear and frustrations, and in doing so they may help us to reduce those feelings just a little. They also express our collective hope and reverence – and just maybe they help increase the unity between us all a little bit more”, no original.

<sup>8</sup> Entre a coleta dos dados e a elaboração deste artigo foi acrescentada a última coleção, com a temática do negacionismo. Entretanto, trata-se de uma coleção limitada a duas imagens, documentando pichações e não obras de grafite propriamente ditas.

**Tabela 1** – Coleções do projeto Urban Art Mapping

---

---

Emergindo da pandemia: vacinas e recuperação
Combatendo o vírus: imagens didáticas
Novas normas e realidades sociais
Diversidade, inclusão e justiça econômica e social
Esperança, unidade e cura
Referências da arte e da cultura pop
Das linhas de frente: trabalhadores da saúde, professores e indústrias de serviço
Imagens politizadas e crítica aos governos e sistemas
Negação do Covid

---

---

**Fonte:** URBAN ART MAPPING, 2020 (tradução nossa)

Entre sua natureza de canal alternativo de comunicação e o papel da expressão artística em tempos de uma pandemia global, encontramos, portanto, ricas possibilidades para o grafite expressar, contextualizar e ressignificar os distintos impactos da crise sanitária.

## Explorando o universo do grafite em tempos de pandemia

Como metodologia, realizamos a coleta de dados pela Internet, a partir de galerias de imagens em meios de comunicação geral ou especializados, no ano de maio de 2021. Numa perspectiva qualitativa, procedemos à análise temática indutiva, com a identificação das seguintes categorias:

**Tabela 2** – Categorias emergentes

---

---

Vírus	Máscara	Cuidados higiênicos
Cultura popular	Trabalhadores de saúde	Heroísmo
Super-heroísmo	Política	Esperança
Vacina	Religião	Distanciamento
Meios de comunicação	Cientistas	Arte clássica
Confronto	Monstro	Isolamento / prisão
Não conformidade	“Novo normal”	

---

---

**Fonte:** elaboração própria

### A reapropriação do alternativo pelo hegemônico

Seguindo o mote da introdução, um ponto a ser destacado é como os meios categorizados como hegemônicos capturaram o poder comunicacional do grafite, situando-o como uma expressão legítima de opiniões, seguindo o processo identificado pelas pesquisas folkcomunicaçãois. Neste sentido, a principal fonte de coleta das imagens foram as galerias publicadas por grandes meios, notadamente com a data “comemorativa” do primeiro ano da pandemia. Dessa forma, Forbes (HOWARD, 2020), Deutsche Welle (2021), USA Today (2021) e Reuters (2020) foram alguns dos meios de comunicação que realizaram esta apropriação.

### Da simbologia das cores

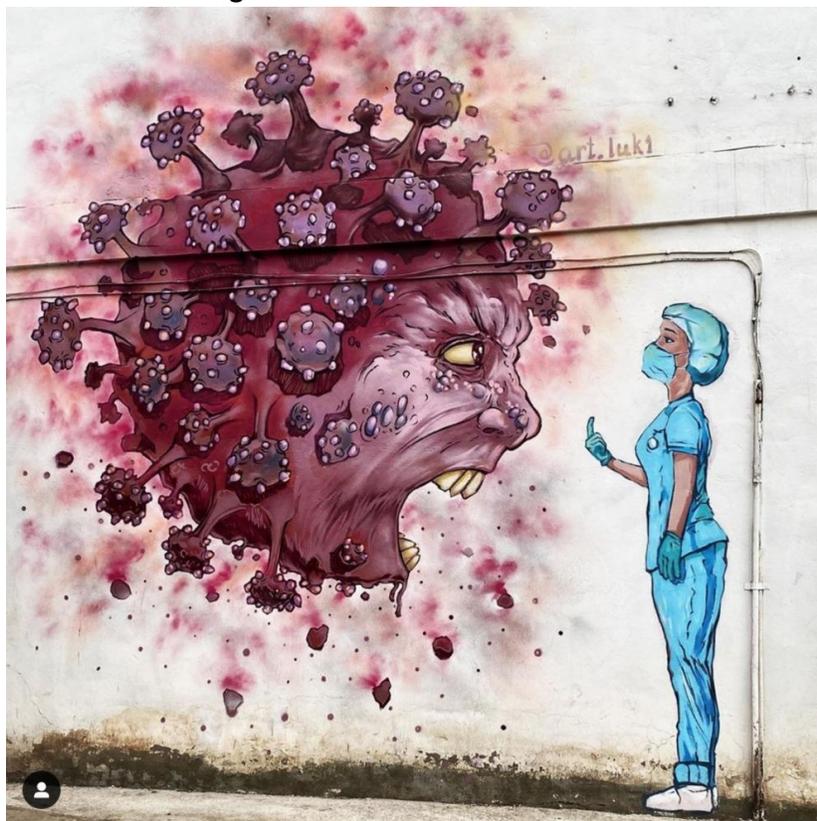
A partir de uma coleta ampla de imagens, um fato a destacar é a escolha da cor para representar o vírus SARS-CoV-2, em sua emblemática figuratividade. Assim, observamos uma predominância da cor verde, em diversas tonalidades, enquanto em algumas ocasiões foi utilizado o vermelho. Neste ponto caberia aprofundar os dados da pesquisa, com o cruzamento da cor de representação com o país onde ela foi realizada, tendo como premissa de que pode haver uma influência cultural na significação das cores utilizadas.

**Figura 3 – Um vírus verde?**



**Fonte:** Deutsche Welle, 2021

Figura 4 – Ou um vírus vermelho?



Fonte: Urbana Art Mapping, 2020

Como forma de investigar esta hipótese, seria possível triangular estes dados com as representações do vírus veiculadas nos meios de comunicação de massa destes países, especialmente os audiovisuais como são os telejornais. De qualquer forma, também cabe destacar que o uso da cor é uma escolha artística, uma abstração, a partir o momento de que um vírus não possui cor!<sup>9</sup>.

### Super-heróismo em questão

Recorrente ao redor do mundo, a imagem do profissional de saúde como um super-herói, dedicado à causa de salvação da humanidade, foi amplamente utilizada no grafite pandêmico. Basta aqui recordar que o próprio Banksy utilizou este imaginário, possivelmente influenciando vários outros artistas urbanos. Mas se por um lado o super-heróismo está em voga devido a seu impacto na cultura popular, especialmente na produção audiovisual,

<sup>9</sup> De uma maneira bastante sintética “vírus não tem cor porque são menores do que o comprimento de onda visível para os humanos” (KILHIAN 2020).

também cabe considerar sua influência na formação identitária e moral de jovens engajados em movimentos sociais, que se utilizam deste simbolismo para dar sentido a suas ações (CASTRO; PINHEIRO-MACHADO, 2021).

**Figura 5** – Profissionais de saúde ou super-heróis?



**Fonte:** Reuters, 2020

Neste sentido, cabe considerar estas duas linhas de pensamento a respeito do processo de produção do grafite; a primeira de que atenderia a mensagens amplamente reconhecíveis ao público, conforme os super-heróis estão fortemente presentes na cultura popular. E logo, de que o próprio artista urbano passe a se identificar com o conceito, trazendo sua arte como uma forma de salvar pessoas.

### **Ressignificação e cultura pop**

O super-heróismo, de certa forma, pode ser considerado uma categoria particular de um recurso frequentemente utilizados pelos autores dos grafites, a saber, o uso de elementos da cultura pop, resignificados em situações relacionadas à pandemia. Da mesma forma que no ponto anterior, personagens e imagens de amplo reconhecimento pelo público receptor são utilizados como “âncoras” para que o artista expresse então sua mensagem.

**Figura 6** – Cultura pop contra o vírus



Fonte: Reuters, 2020

**Figura 7** – Ícones da cultura pop como influenciadores da saúde



Fonte: Urban Art Mapping, 2020

Os personagens e situações se entrecruzam com outras categorias, dependendo da forma como foram ressignificados. Desta forma, podem tanto serem exemplos no uso de

medidas para evitar o contágio, como é o uso da máscara, como podem ser associados à salvação, conforme anunciam a vacinação.

Neste ponto, relembremos o trabalho de Souza e Mello (2017), apontando a dupla via de apropriação, entre o erudito e o popular e vice-versa, com dois momentos de interpretação diferentes, propondo a denominação “Folkcult” para esta síntese.

### “Novo normal”

As mudanças de hábitos causadas pelo isolamento social, com a consequente adoção do teletrabalho e do ensino remoto, além de impactos em todas as esferas da vida cotidiana levou à criação do termo “novo normal”. Este conceito, tanto expresso verbalmente, como através das imagens foi utilizado por artistas urbanos como forma de comentário a respeito da pandemia. O trabalhador de terno e gravata, mas de cuecas, pois toda a parte inferior de seu corpo não seria visível nas videoconferências é uma imagem que foi recorrente em memes e piadas, mas que também encontramos.

**Figura 8** – A “nova segunda-feira”



Fonte: Urban Art Mapping, 2020

Mas neste ponto, intuímos uma certa ironia em relação ao conceito de “novo normal”. Se por um lado Boaventura de Souza Santos, em seu *Cruel pedagogia do vírus*, acenava que a pandemia poderia acenar para uma sociedade baseada em soluções democráticas, participativas no âmbito de comunidades e da educação cívica, com valores de solidariedade e cooperação, muito cedo percebeu-se que o “novo normal” seria algo passageiro ou ineludível, como bem expressou o pesquisador Marcelo Pires de Oliveira.

O “novo normal”, será por um curto tempo, depois vamos nos esquecer das máscaras e de lavar as mãos. Vamos adotar o lema da *influencer* Gabriela Pugliesi, uma das primeiras infectadas pelo vírus em nosso país, mas que tempos depois decretou: “vamos viver o agora, por que o amanhã não interessa!”. O Covid-19 seguirá fazendo suas vítimas ocasionalmente, como são as outras doenças com as quais convivemos, e vamos voltar a fazer festas, andar de trem, metrô e ônibus lotados. Vamos nos beijar e nos abraçar. Vamos seguir enfileirados nos hospitais aguardando atendimento (OLIVEIRA, SABBATINI, 2020, p. 264-265).

Diante do desenvolvimento da pandemia, com o maior conhecimento sobre a ciência do vírus e com a habituação de certos hábitos, cabe considerar a evolução temporal dos grafites classificados nesta categoria; em outras palavras, coincidimos na hipótese de que o “novo normal” se normalizou.

### **O elemento religioso**

Ao estar relacionada com a vida e com a morte, com o sofrimento e com a redenção, naturalmente o elemento religioso emergiu como temática nos grafites que retrataram a pandemia. Por um lado, o uso de imagens oriundas da arte clássica teve essa dupla atuação, isto é, como elemento presente na cultura geral de fácil reconhecimento pelo público, mas também com o conteúdo de mensagens expressando esperança e salvação.

Figura 9 – O santo e a vacina



Fonte: Reuters, 2020

Contudo outra expressão associada à religiosidade amplamente utilizada foi a dos anjos. As angelicais asas, aplicadas aos profissionais da linha de frente, especialmente os trabalhadores da saúde, resultaram em expressões gráficas de impacto visual, ao mesmo tempo em que traziam uma mensagem positiva similar a encontrada no super-heróiismo: estas pessoas, através de suas ações, de sua dedicação e coragem, estavam ali para proteger e salvar a todos nós.

**Figura 10** – Anjos para nos proteger



**Fonte:** Urban Art Mapping, 2020

### Da contradição de mensagens hegemônicas num meio contra-hegemônico

Num sentido geral, as obras analisadas adotaram o discurso dominante, endossado pelas agências de saúde em âmbito mundial, nacional e regional e amparado pelos meios de comunicação de massa. Ainda que nos momentos iniciais, com certo desconhecimento a respeito dos mecanismos de propagação e atuação do novo coronavírus, a mensagem de isolamento social, uso da máscara e de desinfetantes, comprometimento político para o combate da pandemia, apoio aos profissionais de saúde e enfrentamento de um inimigo perigoso e mortal foi a que se estabeleceu tanto nos canais hegemônicos como nas expressões do grafite.

Figura 11 – Uso da máscara, uma mensagem dominante



Fonte: USA Today, 2021

As obras que trouxeram interpretações contrárias, inclusive com o questionamento de um uso político-econômico de uma crise sanitária, assim como aquelas que podem incitar uma reflexão, foram escassas, com somente três representações, de uma amostra de oitenta e três imagens coletadas.

Figura 12 – Teoria da conspiração?



Fonte: Howard, 2020

Neste exemplo raro, mais do que o pictórico, o artista utiliza texto e dados para elaborar sua mensagem, expressa na frase “controlados pelo medo” e associando a emergência de epidemias virais aos anos eleitorais e trazendo, dessa forma, uma conotação política a mesma.

### Do panfletário ao subjetivo-interpretativo

Entrando no âmbito da interpretação, mais além dos aspectos figurativos dos grafites encontrados, encontramos dois polos de representação. O primeiro seria o que chamamos de panfletário, com mensagens claramente posicionadas, geralmente dotadas de uma intencionalidade retórica (ou pedagógica) em relação a determinados comportamentos ou atitudes em relação ao agir individual e coletivo numa situação pandêmica. Neste polo, situamos principalmente os grafites que trazem a temática “vacina”, “máscara”, “distanciamento” e “cuidados higiênicos”.

Contudo, também podemos situar grafites da categoria “política”, essencialmente críticos em relação à atuação da classe política. Temos como exemplo uma obra figurando o presidente Jair Bolsonaro ao lado do vírus, disputando um cabo de guerra com profissionais de saúdes com capas de super-heróis, acompanhado da legenda “de que lado você está?”.

**Figura 13 – Tomando um lado do debate**



Fonte: Reuters, 2020

Em pelo menos um caso, este discurso foi rebatido através da vandalização da obra. Junto à representação de uma profissional de saúde furando com uma agulha de vacinação um balão na forma do coronavírus, foram pichadas uma frase questionadora e a expressão “scamdemic”, associando a pandemia a uma fraude.

**Figura 14** – Vandalismo ou diálogo?



**Fonte:** Urban Art Mapping, 2020

Em outra perspectiva, também encontramos uma categoria de grafites de natureza subjetiva-interpretativa, ou seja, deslocando ao receptor a responsabilidade pela interpretação da mensagem. Estes atendem ao chamado da arte, de causar inquietação e reflexão.

**Figura 15** – Doutrinação ou proteção?



**Fonte:** Urban Art Mapping, 2020

Seria o caso de um trabalho com ovelhas usando máscaras de proteção facial ao lado de televisores, o que poderia representar uma crítica negacionista no sentido da domesticação da população em relação às medidas sanitárias ou evocar um sentido de proteção dos mais frágeis, de acordo com cada interpretação individual.

Por último, a carnavalização entendida como uma inversão das normas sociais é encontrada na caricatura dos líderes políticos, especialmente aqueles que tiveram um papel de resistência ou mesmo negacionismo diante da pandemia, como Bolsonaro e Trump. Tais imagens, em grafites de forte cunho político.

Figura 16 – Carnavalização



Fonte: Urban Art Mapping, 2020

### Evolução temática versus a temporalidade

Outro ponto a ser aprofundando a partir deste levantamento exploratório é a mudança ocorrida em relação aos temas abordados, de acordo com a evolução da pandemia e suas respostas. Entre situação de quase pânico inicial, as sucessivas ondas de fechamento e de reabertura, os avanços científicos a respeito do vírus e seus mecanismos, podemos detectar uma adequação dos assuntos tratados pelos artistas de rua. Uma obra que se tornou referência é uma sátira à estocagem de papel higiênico ocorrida em muitos países, utilizando

um elemento da cultura popular; aqui o emblemático anel da trilogia o Senhor dos Anéis se transforma num “precioso” rolo de papel higiênico.

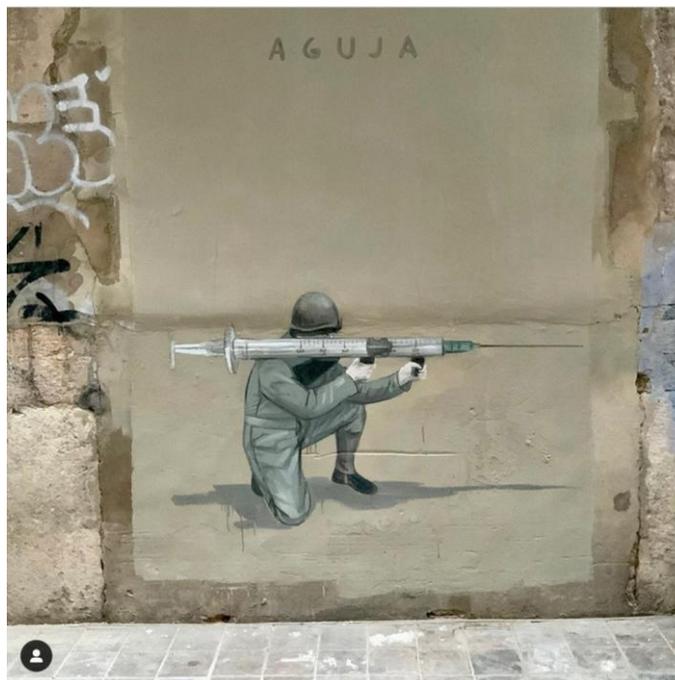
**Figura 17** – A corrida pelo papel higiênico



Fonte: Reuters, 2020

Logicamente, esta temática desapareceu com o decorrer da pandemia, assim como acontecimentos pontuais, a exemplo da sugestão do então presidente norte-americano, Donald Trump, de ingestão de água sanitária para combater o vírus.

**Figura 18** – A vacina como arma



Fonte: Urban Art Mapping, 2020

Já a categoria “vacina” somente emerge a partir dos primeiros resultados positivos obtidos pelas companhias farmacêuticas. No momento da coleta dos dados a vacina ainda surgia como uma promessa, cujos efeitos reais de aplicação em escala epidemiológica ainda eram incertos. Por este motivo, interpretamos sua representação imagética associada aos conceitos de “esperança” e de “luta”, mais do que como um conjunto de recomendações de ação por parte da população, propriamente dito.

### **Metarrepresentação: fotografia do grafite urbano e novos significados**

Por último, nossa análise exploratória também identificou uma característica importante do grafite enquanto canal folkcomunicação, relacionada a dupla via que a comunicação popular estabelece com a comunicação de massa. Neste sentido, nossos dados apontam para a uma metarrepresentação do grafite, a partir do momento em que são fotografias das obras instaladas nas ruas e muros das cidades e não as obras em si. Neste ponto, encontramos fotografias de caráter documental, que buscam isolar o grafite e registrá-lo da forma mais neutra possível. E também detectamos o uso de fotografias que aportam uma camada a mais de significação, ao utilizar elementos da paisagem urbana, especialmente pessoas, estabelecendo algum tipo de relação com a obra.

**Figura 19** – Representação do grafite em seu entorno



**Fonte:** Reuters, 2020

Em algumas delas, o transeunte chega a se tornar parte da obra, como no registro de um notável grafite brasileiro que mostra um senhor sendo pulverizado e “descontaminado”.

## **Considerações**

Diante do objetivo de analisar como as diversas questões trazidas por uma crise sanitária mundial a partir da emergência do coronavírus foram tratadas por um sistema de comunicação alternativo, em outras palavras, pelo viés folkcomunicação do grafite, encontramos um rico repositório de expressões de arte urbana abordando a pandemia.

A partir das categorias temáticas levantadas, identificamos um alinhamento dos artistas de rua com o discurso hegemônico, no sentido de atuar de forma retórica e pedagógica em relação ao enfrentamento do Covid-19 tanto em plano individual, coletivo e político. Em relação a este último aspecto, é quando identificamos a atuação contestadora, historicamente constituinte do grafite enquanto movimento de reivindicação das classes populares, especialmente no tocante à crítica pontual de certos líderes nacionais que atuaram de forma contrária às diretivas de combate. Luta esta que se viu refletida em temáticas específicas, como a associação do vírus com a monstruosidade e a identificação dos profissionais da saúde e da ciência com super-heróis, ou com personagens icônicos da cultura popular, ou com a representação da vacina como arma. E não menos importante, os artistas urbanos foram capazes de criar através de suas cores e formas imagens evocadoras de união e de esperança, em mensagens que foram incorporadas e legitimadas socialmente através dos meios massivos de comunicação.

Ao se tratar de uma pesquisa exploratória, identificamos pontos de aprofundamento, como são a evolução temática ao longo do tempo, o uso e significação das cores. Apontamos, além destas, algumas perspectivas a mais de pesquisa. Um primeiro ponto seria considerar o “periférico” na periferia, ou seja, em que medida esta expressão de certa forma marginalizada se situa nas cidades. Dito de outra forma, os grafites pandêmicos são instalados em locais de maior visibilidade ou também são utilizados em bairros periféricos, onde possivelmente sejam inclusive mais necessários, no sentido de cumprir sua vocação folkcomunicação?

Figura 20 – O “periférico” na periferia



Fonte: Urban Art Mapping, 2020

Um segundo ponto seria aprofundar o entendimento do artista urbano enquanto líder de opinião, ou no conceito mais elaborado, enquanto “ativista folkmediático”, conceito que vem sendo elaborado por Osvaldo Trigueiro, assim como pelas novas gerações de pesquisadores da folkcomunicação. Se esta relação já foi identificada anteriormente pela pesquisa folkcomunicacional, no caso dos grafites pandêmicos seria relevante investigar quais as fontes desta liderança, em termos de conhecimentos e de relacionamento com atores externos, como pode ser inclusive a comunidade científica.

Logo, a questão da metarrepresentação dos grafites estudados nos leva a pensar na reapropriação transmediática e em seu uso nas redes sociais. Neste sentido, a arte urbana transcende os muros e paredes das cidades para assumir um estado ontológico próprio no meio digital, associadas a novas camadas de representação, as possibilidades de ressignificação (como podem ser os memes) e inclusive da interação e do debate público característicos deste meio.

Finalmente, é importante reconhecer que, ao redor do mundo, mas especialmente em países como o Brasil e os Estados Unidos, o movimento negacionista da pandemia e de suas respectivas ações de combate foram capazes de moldar o debate público, influenciando atitudes e comportamentos. Enquanto arte urbana, fluida, efêmera e, de certa forma vulnerável, perguntamo-nos em que medida ocorreu a vandalização negacionista destes grafites, com o estabelecimento de um debate interativo para o esclarecimento e conscientização em relação aos efeitos e prevenção do vírus.

## Referências

- ABIB, P. R. J. Culturas Populares, Educação e Descolonização. **Revista Educação em Questão**, v. 57, n. 54, 20 dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21680/1981-1802.2019v57n54ID18279>.
- BEDOIAN, G.; MENEZES, K. (org.). **Por trás dos muros, horizontes sociais do Graffiti**. São Paulo: Peirópolis, 2008.
- CASTRO, A., PINHEIRO-MACHADO, R. Super-heróis manifestantes? Simbolismos da cultura pop performatizados em movimentos sociais. **Estudos De Sociologia**, v. 25, n. 49, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.52780/res.12873>
- DEUSTCHE WELLE. A year of COVID in international street art. **Deustche Welle**, Culture, 11 mar. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/en/a-year-of-covid-in-international-street-art/g-56816716>
- FERREIRA, S. V.; ARCO, D. G. De pichação à manifestação artística: um estudo dos graffitis de ACME 23 no âmbito da folkcomunicação. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 12, n. 26, p.59-77, set. 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18934>
- HOWARD, C., Covid on the street: pandemic graffiti from around the world. **Forbes**, 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/carolinehoward/2020/05/30/covid-on-the-street-pandemic-graffiti-from-around-the-world/?sh=78e1a7e21069>
- KILHIAN, K. O coronavírus não tem cor. O Baricentro da Mente, 2020. Disponível em: <https://www.obaricentrodamente.com/2020/03/o-coronavirus-nao-tem-cor.html>
- JOLLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- MAIA, A. K. A.; GADELHA, F. G. R. Grafite urbano como processo folkcomunicacional. In: **XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Mossoró - RN – 12 a 14/06/2013**. Anais...São Paulo: Intercom, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1170-1.pdf>

MARTINS, J. Cinza nos muros: gerenciamento da produção de grafite e criminalização da pichação na cidade de São Paulo. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, a. 21 n.21, p. 113-128, jan/dez. 2017. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/AUM/article/download/9332/6585>

MITMAN, T. Coronavirus murals: inside the world of pandemic-inspired street art. **The Conversation**, 18 maio 2020. Disponível em: <https://theconversation.com/coronavirus-murals-inside-the-world-of-pandemic-inspired-street-art-138487>

OLIVEIRA, M. P.; SABBATINI, M. Perspectivas contemporâneas da Folkcomunicação. In: Nair Prata, Sônia Jaconi e Genio Nascimento. (Org.). **Desafios da comunicação em tempo de pandemia: um mundo e muitas vozes**. São Paulo: INTERCOM, 2020. p. 246-265.

REUTERS, Art of the pandemic: COVID-inspired street graffiti. **Reuters**, Pictures, 16 out. 2020. Disponível em: <https://www.reuters.com/news/picture/art-of-the-pandemic-covid-inspired-street-idUSRTX82S3I>

RICCI, B. Coronavirus Street Art: how the pandemic is changing our cities. **Artland**, 2020. Disponível em: <https://magazine.artland.com/coronavirus-street-art-how-the-pandemic-is-changing-our-cities>

SOUZA, T. R. S.; MELLO, L. J. A. O folk virou cult: o grafite como veículo de comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 8, n. 17, 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/14537>

URBAN ART MAPPING. Covid-19 Street Art Archive, **Urban Art Mapping**, 2020. Disponível em: <https://covid19streetart.omeka.net>

USA TODAY. Coronavirus inspires world graffiti. **USA Today**, 19 maio 2021. Disponível em: <https://www.usatoday.com/picture-gallery/news/world/2020/03/24/coronavirus-inspires-world-graffiti/2910639001>

ZUIN, A. L. A. O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 2, n. 3, 2004. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/571/40>

## Ativismo Folkcomunicação: Práticas de Comunicação e Resistência das Culturas Populares na Pandemia da Covid-19 em Sergipe

*Flávio Santana*<sup>1</sup>

*Denio Santos Azevedo*<sup>2</sup>

*Arisvaldo Andrade Santos Neto*<sup>3</sup>

**Submetido em: 07/09/2021**

**Aceito em: 16/11/2021**

### RESUMO

Diante dos desafios provocados pela pandemia da Covid-19 e a consequente migração da forma de consumir práticas culturais para o virtual, as lideranças das diferentes manifestações ganharam ainda mais respaldo na (re)invenção das manifestações culturais e na defesa de direitos individuais e coletivos. Frente a essa realidade, este estudo tem por objetivo analisar as práticas de comunicação e resistência utilizadas pelos ativistas das culturas populares em Sergipe do início do período pandêmico até o desenvolvimento deste estudo. Para isso, respeitou-se os lugares de fala e as vozes dos ativistas midiáticos, a partir da técnica de entrevistas semiestruturadas com mestres e mestras das culturas populares do estado de Sergipe, aliadas a observações participantes. Constatou-se, por fim, a importância da mobilização dos ativistas nas mídias sociais digitais, fator condicionante para a resistência dos grupos de culturas populares e continuação destes saberes e fazeres no período trabalhado.

### PALAVRAS-CHAVE

Ativismo Midiático; Culturas Populares; Folkcomunicação; Pandemia da Covid-19; Sergipe.

---

<sup>1</sup> Professor substituto do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp). Diretor Financeiro da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom). Correio eletrônico: ms.flaviosantana@hotmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutorando no Departamento de História do Royal Military College of Canada. Professor do Mestrado em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe. Correio eletrônico: denio\_azevedo@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Estudante do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Tiradentes (Unit). Correio eletrônico: arisvaldo.andrade@souunit.com.br

## **Folkcommunication activism and Popular Cultures Resistance Practices in the Covid-19 Pandemic in Sergipe**

### ABSTRACT

Faced with the challenges caused by the Covid-19 pandemic and the consequent migration from the way of consuming cultural practices to the virtual, the leaders of the different manifestations gained even more support in the (re)invention of cultural manifestations and in the defense of individual and collective rights. Faced with this reality, this study aims to analyze the communication and resistance practices used by popular culture activists in Sergipe from the beginning of the pandemic period to the development of this study. For this, the places of speech, the voices of media activists were respected, using the technique of semi-structured interviews with masters from popular cultures in the state of Sergipe, together with participant observations. Finally, it was verified the importance of the mobilization of activists in digital social media, a conditioning factor for the resistance of popular culture groups and the continuation of these knowledge and practices in the period worked.

### KEY-WORDS

Media activism; Popular cultures; Folkcommunication; Covid-19 pandemic; Sergipe.

## **Activismo folkcomunicacional y prácticas de resistencia de culturas populares en la pandemia Covid-19 em Sergipe**

### RESUMEN

Frente a los desafíos provocados por la pandemia desarrollada por la Covid-19 y la consecuente migración hacia lo virtual, de la forma de consumir prácticas culturales, líderes de diferentes manifestaciones ganaron más apoyo en la (re) invención de expresiones culturales y en la defensa de derechos individuales y colectivos. Ante esta realidad, este estudio tiene como objetivo analizar prácticas de comunicación y resistencia utilizadas por activistas de las culturas populares em Sergipe, desde el inicio de la pandemia hasta el desarrollo de esta investigación. Para ello, se respetaron los lugares de expresión, las voces de los activistas mediáticos, a partir de la técnica de entrevista semiestructurada a maestros y maestras de las culturas populares del estado de Sergipe, junto con observaciones participantes a dichas prácticas. Finalmente, se verificó la importancia de la movilización de activistas en las redes sociales digitales, factor condicionante para la resistencia de grupos de las culturas populares y la continuidad de estos conocimientos y prácticas en el período trabajado.

### PALABRAS-CLAVE

Activismo mediático; Cultura populares; Folkcomunicación; Pandemia de COVID-19; Sergipe.

## **Considerações iniciais – Culturas Populares e a Pandemia de Covid-19**

A crise sanitária provocada pelo novo coronavírus – definida como pandemia em março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS) –provocou aumento da demanda por novos tipos de serviços e um avanço imensurável na tecnologia, quando as atividades remotas se tornaram alternativas para suprir as necessidades sociais frente ao isolamento físico. Assim, as mudanças que levariam anos (ou décadas) para serem implementadas adentraram repentinamente e afetaram o cotidiano social.

No interior de qualquer reflexão sobre a temática, cabe questionar o lugar das culturas populares face as transformações do século XXI, sobretudo em período de (re)invenção, com a migração para o virtual da forma de consumir práticas culturais. Como já discutido em larga escala, a interferência da tecnologia no âmbito cultural pautou, por um lado, as discussões acerca da sobrevivência dessas práticas culturais e sua submissão à lógica da Indústria Cultural (MARTÍN-BARBERO, 2010).

É fato que as culturas populares estão historicamente fadadas a enfrentar dificuldades na manutenção de suas práticas, seja pela falta de recursos e políticas públicas que melhor lhes atendam ou pela constante invisibilização no espaço midiático. E não foi diferente no período de pandemia. O setor cultural foi um dos primeiros afetados com a crise e provavelmente um dos últimos a retomar as atividades devido às medidas de distanciamento físico.

Em Sergipe, estado que compõe uma grande diversidade de grupos e práticas culturais (AZEVEDO, 2014), importantes eventos culturais foram cancelados, como o São João, Encontro Cultural de Laranjeiras, Encontro Cultural de Japaratuba, Encontro Cultural de Tobias Barreto e o Festival de Artes de São Cristóvão. Com as atividades presenciais afetadas – tão importantes no cotidiano dos seus praticantes, que além de entreter são espaços que geram renda e inclusão socioeconômica, – suas práticas se transformam e sua continuidade se torna um desafio. Somam-se, ainda, às perdas de brincantes, mestres e mestras que põe em questionamento a disseminação do conhecimento para as próximas gerações.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Menção especial aos brincantes da chegada de Zé de Biné de Itabaiana/SE; a brincante Efigênia do Grupo Ciranda de Roda de Lagarto/SE; ao Mestre Rindu das Caceteiras de São Cristóvão/SE, a Dona Iolanda, mestra do Samba de Coco da Barra do Coqueiros/SE; a Dona Carmelita, Rainha das Taieiras de Lagarto/SE; e tantos outros que se foram no período de pandemia.

Por outro lado, dá-se importância ao vínculo da localidade territorial onde se promovem as relações interpessoais e as trocas de informação no espaço virtual, o qual torna-se ponto de encontro das multidões marginalizadas (MARTÍN-BARBERO, 2010). Há de se considerar que os modelos de comunicação horizontais se tornam cada vez mais instrumentos de uma comunicação alternativa que busca, principalmente, atender as necessidades daqueles e daquelas que usufruem dos meios técnicos e das possibilidades do ciberespaço para expressar suas mensagens.

A concepção de comunicação em nível popular, expressas nas manifestações artesanais espontâneas, protagonizadas pelos agentes em situação de marginalidade (BELTRÃO, 1980), faz da folkcomunicação uma importante ferramenta metodológica voltada à compreensão das demandas das regionalidades na difusão de informações (SANTANA, 2020). É por esta perspectiva que Trigueiro (2006; 2018) identifica ativistas da rede folkcomunicacional que, movidos pelo interesse pessoal e coletivo do grupo social ao qual pertence, cumprem um papel de intermediário cognitivo com o intuito de suprir deficiências de suas realidades por meio da apropriação e do uso da cultura midiática.

Presume-se, portanto, que o papel dos ativistas folkcomunicacionais se tornou ainda mais fundamental para a delimitação de práticas de comunicação e resistência às limitações da pandemia da Covid-19, em vista à preservação das Culturas Populares em Sergipe. A partir desta hipótese, o presente estudo busca analisar as práticas de comunicação e resistência utilizadas pelos ativistas das culturas populares desenvolvidas entre março de 2020 e julho de 2021, momento de realização deste estudo.

Quanto às técnicas de coleta de dados, aplicou-se entrevistas do tipo semiestruturada, presenciais e remotas, a cinco ativistas do estado de Sergipe, aliadas à observação participante (PERUZZO, 2005). Para alcançar os resultados esperados, o conteúdo coletado foi interpretado à luz das categorias de análise: ativismo folkcomunicacional, práticas de comunicação e práticas de resistência das culturas populares.

Por fim, considera-se que este estudo contribui em dar respaldo ao ativismo folkcomunicacional, atualizar os conceitos folkcomunicacionais face às transformações provocadas pela pandemia da Covid-19 e fortalecer a importância das manifestações populares do estado de Sergipe.

## **Folkcomunicação e ativismo midiático**

Por essência, a folkcomunicação baseia-se no processo de comunicação popular constituído por indivíduos em situação de marginalidade, representados por lideranças que intermedeiam a comunicação com as instituições de comunicação (mídia hegemônica). A comunicação interpessoal, neste aspecto, emprega instrumentos eficazes em um processo de comunicação muito mais complexo, perdurado em outros fluxos, e para além da ideia generalizada de “recepção”.

Nesta perspectiva, a teoria parte de enxergar e compreender os grupos marginalizados – muitas vezes distantes e não diretamente engajados aos meios de comunicação –, pela sua condição de criar, reproduzir e contestar estereótipos e hierarquias constantemente transmitidos pelos meios de comunicação de massa e propor estratégias que contribuam na supressão dos problemas da comunicação (BELTRÃO, 1980). Seria, portanto, através das expressões da cultura popular que os grupos em situação de marginalidade buscam alcançar seus direitos e o exercer da cidadania plena.

Analisar a rede de comunicação cotidiana na sociedade contemporânea requer, antes de mais nada, a compreensão da existência de um campo de lutas entre os indivíduos e as diversas instituições sociais. Essa realidade constitui a sociedade midiaticizada, regida pela "tendência à "virtualização" ou telerrealização das relações humanas, presente na articulação do múltiplo funcionamento institucional e de determinadas pautas individuais de conduta com as tecnologias da comunicação" (SODRÉ, 2002, p. 21) e que cumpre um campo complexo de constantes interações que se refletem nas relações sociais cotidianas das pessoas e dos grupos.

A esse ponto de vista, Anthony Giddens (1997) justifica que a experiência global tem penetrado e impactado nos acontecimentos da vida cotidiana, seja na comunidade local ou na vida pessoal dos indivíduos. Esse processo anuncia modificações profundas nos espaços tradicionais, sejam eles arbitrários ou não, visto que as “organizações, instituições e mídia, tecnologicamente articulados com o mercado e com os fluxos globalistas das sociedades contemporâneas” (SODRÉ, 2002, p. 153), se alimentam continuamente das culturas populares por um jogo de interesses comerciais e mercadológicos.

Faz-se importante lembrar que as transformações tecnológicas estão atreladas às velhas estruturas de poder, apesar de agilizarem a democratização (SODRÉ, 2002), que ora põe a convivência de um grupo social com outros novos grupos, ora a divisão e a invisibilização social (MARTÍN-BARBERO, 2010). Acredita-se que estes aspectos determinam a maneira como se dá o fluxo de informações. Na pandemia, observou-se o silenciamento das práticas de culturas populares em Sergipe, e confirmou-se a noção de que estas só são pautadas quando é conveniente aos detentores do espaço midiático.

Conforme Douglas Kellner (2001), na sociedade midiaticizada a mídia hegemônica dita os rumos do cotidiano, como se deve ser, agir e pensar, em concordância ao sistema capitalista e as relações de poder vigente. Neste aspecto, frente ao conceito frankfurtiano de Indústria Cultural, essa mesma mídia segue um padrão que favorece a um modelo industrial que permite a criação de mercadorias para atender aos interesses dos conglomerados transnacionais.

Face a esse conflito, Trigueiro (2018) entende que a recepção torna-se ativa, propícia a questionar as mensagens midiáticas e utilizar estratégias de leitura dos bens simbólicos e do uso dos bens materiais. Esse processo reflete-se em um campo de constantes negociações de incorporação de produtos midiáticos nas práticas cotidianas, responsáveis pelos ativismos midiático, avanços, transformações e renovações das culturas populares.

Nesta perspectiva, entende-se por ativista midiático da folkcomunicação o sujeito de referência da localidade que atua em defesa dos próprios interesses e dos interesses do seu grupo, responsável por mediar as interações entre o local e o global e suas conseqüentes transformações culturais por meio da formatação de práticas simbólicas e materiais para o uso na sua cotidianidade.

É um narrador da cotidianidade, guardião da memória e da identidade local, reconhecido como porta-voz do seu grupo social e transita entre as práticas tradicionais e modernas, apropria-se das novas tecnologias de comunicação para fazer circular as narrativas populares nas redes globais (TRIGUEIRO, 2006, p. 05).

A ideia de mediação põe em evidência que não existe mais receptor passivo na audiência folkcomunicacional, todos os sujeitos detêm de um grau de participação em sua localidade, visto que “[...] não existe o sujeito ausente ou sem a capacidade de decodificar o

grande volume de mensagens chegadas através da comunicação hipermediática.” (TRIGUEIRO, 2006, p. 6).

No entanto, há de se considerar que a ideia de recepção ativa não necessariamente é sinônimo de ativismo. O ativista folkcomunicação se diferencia por assumir um papel de maior respaldo no processo de comunicação, já que “sua atuação dá-se não só no movimento de resistência, mas no movimento de cumplicidade, havendo astúcia entre as lógicas das interações face a face, corpo a corpo e as lógicas das interações midiáticas.” (TRIGUEIRO, 2006, p. 09).

Em atenção às demandas da sociedade midiaticizada, as festas populares se reinventam a partir do importante papel dos agentes intermediários que exercem negociações nos processos de mediação entre os significados da exterioridade – as indústrias de entretenimento e turismo, – e os das instituições locais que detém do calendário – igrejas, associações comunitárias, etc. – com o intuito de produzi-las e/ou realizá-las (TRIGUEIRO, 2018).

Diante disso, Cristina Schmidt (2006) destaca que a folkcomunicação consegue visualizar a mediação de interesses entre a cultura e o mercado na sociedade capitalista, e considera que “as estratégias de mediação precisam ser muito bem delimitadas, pois tende a esvaziar a autenticidade das relações, graças ao aparecimento de um conjunto econômico que objetiva apoderar-se de todas as manifestações da vida humana.” (SCHMIDT, 2006, p. 90).

No que se refere a pensar a mediação como ativismo em defesa de direitos individuais e coletivos, o papel dos ativistas folkcomunicacionais parte de suprir deficiências de suas realidades por meio da apropriação e do uso da cultura midiática. Deste modo,

operam nas instituições locais e muito mais nas estruturas informais, espontâneas, em diversas situações, nos reclamos populares, para suprir as deficiências burocráticas e a prestação de serviços pelos setores públicos da maioria dos pequenos municípios brasileiros que, quase sempre, não atendem às suas necessidades básicas de educação, saúde, segurança, cultura, comunicação, meio ambiente e tantas outras (TRIGUEIRO, 2006, p. 8-9).

Na pandemia da Covid-19 em Sergipe, realidade trabalhada neste estudo, visualiza-se ainda mais relevante o papel do ativista folkcomunicação. Frente ao distanciamento físico, ao descaso do Estado nas mais diversas localidades marginais e a falta de atenção por parte da mídia hegemônica, esses representantes se desdobram em busca de visibilizar as

manifestações por meio da apropriação das novas ferramentas de comunicação como estratégia da inclusão social, em consideração a sensibilização da sociedade civil.

Neste sentido, Betania Maciel (2012) reforça a importância da consciência crítica das “classes dominadas” e o empoderamento que se estabelece com a valorização do saber em meio à luta pela transformação. Por esse ponto de vista, a pedagogia de Paulo Freire (1983) reforça que o processo de comunicação não é simplesmente uma transferência de saber, mas um encontro de sujeitos que põe em prática a significação dos seus significados. A mediação, neste caso, auxilia a comunicação entre duas partes, em diferentes tipos de interação, por meio de uma linguagem.

É então indispensável ao ato comunicativo, para que este seja eficiente, o acordo entre os sujeitos, reciprocamente comunicantes. Isto é, a expressão verbal de um dos sujeitos tem que ser percebida dentro de um quadro significativo comum ao outro sujeito. (FREIRE, 1983, p. 46).

A intersecção entre comunicação e ativismo possibilita pensar uma comunicação a favor da cidadania que contraria a ideia hegemônica de visibilizar apenas o caráter técnico dos dispositivos midiáticos (SODRÉ, 2002). Portanto, o processo de comunicação é considerado menos tecnicista e mais humanizado, já que os efeitos e os sentidos da comunicação não estão restritos aos meios, tal qual apontam Muniz Sodré (2002) e Jesús Martin-Barbero (2009).

O ativismo, em suma, se constrói como mecanismo de resistência aos ditames dominantes e legitima a importância da comunicação popular na sociedade midiaticizada. As novas ferramentas de comunicação permitem a participação de sujeitos que, antes silenciados, ganham o domínio da comunicação (DUTRA, SANTANA, 2018) e, por vezes, assumem posição ativista no panorama cultural no qual estão inseridos. Do mesmo modo que os instrumentos de dominação se atualizam, atrelados às novas ferramentas tecnológicas, e reafirmam ainda mais o poder dos meios de comunicação, a audiência da folkcomunicação se reinventa e, a partir de sua criatividade, faz-se ainda mais atuante em resistência aos ditames dominantes.

## **Práticas de comunicação e resistência na pandemia de covid-19 em Sergipe**

A fim de identificar as práticas de comunicação e resistência dos ativistas em Sergipe de março de 2020 até a realização deste estudo, foram entrevistadas cinco lideranças que atuam

frente a grupos da cultura popular<sup>5</sup>. A escolha de cada uma delas se deu pelo reconhecimento de suas práticas de comunicação e resistência, desenvolvidas no período trabalhado. As entrevistas foram aplicadas entre os dias 01 e 16 de agosto de 2021.

Sobre as lideranças entrevistadas: 1) Maria Ione do Nascimento, 68 anos, é Mestre em Artes e Cultura Popular. Atua como presidente da Associação Folclórica de Lagarto (Asflag) há mais de duas décadas, na qual lidera doze grupos folclóricos. Em 2020, recebeu o título de mestra do grupo Folclórico Parafusos<sup>6</sup>, da mesma cidade, pela Assembleia Legislativa de Sergipe (ALESE)<sup>7</sup>; 2) Milton Raimundo Leite, 57 anos, é Mestre de Artes e Cultura Popular, trabalha com Culturas Populares, além de ser professor de Danças Populares. Lidera também o Reisado dos Professores há 15 anos; 3) Jose Elói dos Santos Filho, 55 anos, é marcador de quadrilha. Atua no Instituto Xerém há 9 anos na promoção de ações para a terceira idade e como responsável pela Quadrilha Junina Peneirou Xerém. Contribui há mais de 40 anos com o movimento cultural junino; 4) Anderson Charles, 42 anos, é líder da Companhia de Artes Mafuá, um grupo de artistas que trabalha com espetáculos na promoção da cultura, das artes populares e da organização de eventos artísticos, no qual atua há 23 anos. 5) Sergio Luiz Pereira, 55 anos, atua como Presidente da Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas (Confebraq) e da Liga das quadrilhas juninas de Aracaju e Sergipe (Liquajuse). É também membro do Conselho Fiscal da União Nordestina de Entidades de Quadrilhas Juninas (UNEJ) e do Conselho de Cultura de Aracaju. Faz parte do movimento cultural junino desde 1982.

As entrevistas do tipo semiestruturadas que focou nas dificuldades enfrentadas pelas culturas populares no contexto de pandemia da COVID-19. Para tal, foram classificadas três categorias de análise, baseadas nos conceitos trabalhados: ativismo folkcomunicação, práticas de comunicação e práticas de resistência das culturas populares.

---

<sup>5</sup> A identificação das lideranças entrevistadas neste estudo foi consensual.

<sup>6</sup> O reconhecimento da ALESE se deve a importância de Maria Ione na continuação dos Parafusos, embora não componha o folguedo. Depois da morte do último mestre, Sr. Gerson Santos Silva, também líder da Associação Folclórica de Lagarto, Ione assumiu o cargo. Por ser mulher e não participar da dança, Eder Ferreira de Santana, mais velho brincante, tornou-se mestre também (SANTANA; DEDA, 2017a).

<sup>7</sup> A ALESE lançou um projeto Mestres da Cultura Popular que tem por objetivo reconhecer mulheres e homens que se dedicam a dar continuidade às manifestações da cultura popular de Sergipe.

Para auxiliar a análise das narrativas, utilizou-se a observação participante, cujo objetivo parte de inserir os pesquisadores no ambiente investigado (PERUZZO, 2005), a fim de compreender melhor as práticas de ativismo folkcomunicação desenvolvidas.<sup>8</sup>

### **Ativismo folkcomunicação**

Os meios de comunicação exercem influência significativa na sociedade, a partir do seu papel informativo e de influência no cotidiano da vida social. No período de pandemia da COVID-19, ensejou-se que o espaço midiático atuasse não só no enfreamento da disseminação do vírus, mas também no fortalecimento do âmbito social— e aqui faz-se importante lembrar das culturas populares.

No entanto, de acordo com o ativista Milton Raimundo Leite, as culturas populares não ganharam a visibilidade almejada. “Geralmente a mídia sergipana não comenta, divulga ou considera as manifestações populares identitárias do estado”. Já para a ativista Maria Ione Nascimento, as culturas populares só foram lembradas no período de divulgação da Lei Aldir Blanc, mas nada além disso – a mestra se referiu às emissoras de rádio de Lagarto e aos meios de comunicação de maior destaque em Sergipe, localizados em Aracaju.

Diante dessa realidade, destaca-se a importância dos ativistas folkcomunicacionais na luta pela cidadania, necessária para o enfrentamento aos conflitos da esfera pública, especificamente na falta de visibilidade no espaço midiático sergipano. Evidencia-se na retórica dos ativistas a necessidade de atuação das Culturas Populares e do resgate dos valores culturais, ambos necessários para o exercer da cidadania.

Por unanimidade, todas as lideranças apontaram que os meios de comunicação poderiam dar projeção às culturas populares no período de crise. Milton Raimundo Leite lembra da importância no processo de interação da mídia com os praticantes, mas que, infelizmente, não há espaço para isso. “Se desempenhassem suas funções sociais de divulgar, difundir, propagar, multiplicar, os meios de comunicação criariam uma ponte entre comunidade e brincantes promovendo saberes e fazeres, estimulando o reconhecimento e a identidade cultural”.

---

<sup>8</sup> A observação participante aconteceu durante a execução das *lives* e oficinas desenvolvidas pelas lideranças no período estudado.

Além do aspecto comunicacional, a papel dos ativistas folkcomunicacionais se pautam pelas necessidades sociais e culturais dos grupos em que atuam. As lideranças reforçaram a importância da Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, denominada de Lei Aldir Blanc<sup>9</sup>, elaborada pelo Congresso Nacional, que auxiliou artistas e centros culturais através de editais públicos, principalmente a lidar com a dificuldade financeira, conforme destacou em entrevista o ativista Sergio Luiz Pereira.

De acordo com a ativista Maria Ione do Nascimento, o auxílio foi primordial para a manutenção dos grupos e artistas populares de Lagarto e sua liberação se deve, principalmente, à existência do Conselho Municipal de Cultura de Lagarto<sup>10</sup>. Em suas palavras:

eu não sei como iria ser não, porque aqui eu tenho internet, eu tenho contadora pra pagar, e a gente tem despesas, mesmo sem tá movimentando a gente tem despesa. [...] Os músicos, que foi uma situação terrível que eles passaram, o zabumbeiro mesmo que não tem trabalho.

Embora existam ações desenvolvidas em atenção à cultura popular no estado de Sergipe, estas não foram suficientes, o que necessariamente exigiu atitudes mais incisivas no que se refere a busca por alternativas viáveis. Os ativistas entendem que a lei sozinha não é satisfatória se não houver participação. Em Aracaju, conforme os ativistas Milton Raimundo Leite e José Elói Santos Filho, os editais amenizaram a situação dos grupos e artistas populares, mas a distribuição aconteceu de forma limitada. Para José Elói Santos Filho: “É lamentável, pelo que soube em relação aos valores, que muito do dinheiro foi doado pelo governo federal e os governos municipais e estadual limitaram as contas”.

Além disso, a forma como os editais foram desenvolvidos se tornou um empecilho na hora da inscrição e não contemplou a maioria dos grupos das culturas populares, já que exigia conhecimento técnico que nem todos os praticantes possuem. Este fato demonstra que as políticas devem ser pensadas de acordo com a realidade dos grupos a que se destina, o que, na perspectiva da folkcomunicação, se constitui com a atenção e a valorização do

---

<sup>9</sup> Para ter direito à renda emergencial da Lei Aldir Blanc, exigia-se atuação social ou profissional nas áreas artística e cultural, pelo menos 24 meses antes de sua publicação. Cada estado criou seu próprio cronograma e uma dinâmica para atender o setor cultural.

<sup>10</sup> O conselho foi criado por lei em 22 de dezembro de 2011, com o objetivo de prestar consultoria e assessoramento na formulação de políticas públicas de cultura, junto à Administração Pública do município, mas só em 2019 foi instituído oficialmente.

conhecimento e dos significados de cunho popular para total eficiência do ato comunicativo nas propostas de políticas públicas. De acordo com Milton Raimundo Leite,

quando falamos em editais é necessário entender que o conhecimento técnico exigidos nem sempre é conhecido pelos mestres, por conseguinte, observa-se dificuldade na inscrição, na montagem dos projetos e no cumprimento do prazo de entrega das propostas.

Desse modo, a relevância dos ativistas da folkcomunicação se baseia, principalmente, na necessidade de suprir as deficiências enfrentadas pelas Culturas Populares. É por esse entendimento que se faz importante destacar as práticas de comunicação como iniciativas de ativismo, sustentadas por visões dos seus praticantes em busca de uma esfera pública alternativa, favorável ao popular.

### **Práticas de Comunicação**

As mídias digitais se tornaram espaços de divulgação e reconhecimento cultural, e demonstram que os grupos culturais não mais dependem dos meios de comunicação tradicionais para uma efetiva participação na sociedade, fato que ganhou ainda mais impulso na pandemia. Para o ativista Sergio Luiz Pereira: “Nós trabalhamos muito a questão da internet, as nossas redes sociais fizeram a diferença. Nós nos descobrimos, né, descobrimos muita coisa, nos viramos nos trinta realmente”.

Essas interações funcionaram como estímulos para a manutenção das práticas e ampliaram a visibilidade de grupos de culturas populares. Percebe-se também que as mídias digitais serviram como ampliadoras dos gritos de lutas e das causas das culturas populares. Sergio Luiz Pereira ressalta que

hoje em um clique recordações se destacam nas redes sociais como aconteceu durante vários meses, quando pessoas postando e falando dos encontros culturais que participaram criaram movimentos para estimular grupos a manterem suas atividades, incitaram planos para tempos posteriores.

Tratam-se de manifestações comunicacionais que assumem o propósito de fazer ecoar mensagens de contestação ao silenciamento na mídia sergipana e à falta de políticas que atendam de maneira mais efetiva as Culturas Populares. “Nessa nova roupagem das redes foi possível realizar e assistir a várias lives sobre diversos temas dentro da cultura popular, permitindo que brincantes e mestres se manifestassem sobre suas produções, deixando acesa

a chama do saber popular”, conta Milton Raimundo Leite. A mesma realidade é apresentada por Maria Ione do Nascimento: “Eu quedivulgo as coisa dos grupos, porque se não fosse o Instagram, o Facebook, que eu bototudo pro povo ver que existe, né?”.

Ainda que não haja total conhecimento sobre as plataformas, a busca por estratégias foi intensa e refletiu nas formas de atuação. Para José Elói Santos Filho, as mídias digitais não são as soluções para todos os problemas apresentados, mas serviram como “um paliativo para a cultura, precisamos nos reinventar e o Instagram e YouTube por exemplo, com certeza a partir do conhecimento das suas funcionalidades foi muito bacana, procuramos aprender e [as mídias citadas] contribui com a disseminação da cultura”.

Naturalmente, a situação de distanciamento físico provocou transformações na interação e no entretenimento. O desenvolvimento de atividades no âmbito virtual não era novidade, mas com a pandemia a adaptação das culturas populares a esse espaço foi necessária. Entende-se que é justamente em momentos como esse que os ativistas folkcomunicaçãois ganharam respaldo no processo de comunicação.

Em busca de entender um pouco mais sobre essa relação, a ativista Maria Ione do Nascimento ressalta que organizou a transmissão de *lives* através do recurso de transmissão ao vivo do Instagram. Só em 2020 foram nove atividades ao vivo, em períodos específicos. Em 2021 essas atividades se restringiram ao período junino, visto que o aumento da disseminação do vírus em Sergipe inviabilizou o retorno presencial dos festejos. Todas as apresentações foram exibidas e registradas no Instagram da Asflag. Os equipamentos ficaram a cargo dos brincantes, que utilizaram seus próprios *smartphones*. Sergio Luiz Pereiratrabalhou com a mesma estratégia, e ainda abriu o próprio espaço cultural para que os filiados pudessem participar das atividades.

Por outro lado, em um cenário de complexidades – dificuldades financeiras, a perda e o afastamento de alguns brincantes –, a prática intensiva se constituiu também como fator de desinteresse e falta de ânimo. Milton Raimundo Leite destaca que “[...] estamos a um ano e oito mês em encontros online, cujas participações são menos efusivas e é mais difícil manter a concentração dos participantes”. Enquanto as atividades eram desenvolvidas remotamente, muitos dos brincantes apresentaram indisposição para ensaios e isso causou desestímulo para a continuidade de muitas manifestações.

Por fim, percebe-se que frente ao descaso do Estado, no que se refere a falta de políticas efetivas e à invisibilização na mídia Sergipana, o ativismo se tornou primordial para se pensar em estratégias de resistência em vista à continuação das culturas populares na pandemia de Covid-19.

### **Práticas de Resistência**

O cenário de pandemia demonstrou que as culturas populares, de fato, seguem fadadas a depender da vontade das ações políticas para ganhar reconhecimento. É nesse sentido que emergem as práticas de resistências dos ativistas folkcomunicaçãois. Assim, é importante destacar que a ideia de resistência na perspectiva do ativismo folkcomunicaçãoal é expressa não só como a capacidade dos indivíduos sociais em opor-se ao sistema social vigente, mas também de luta em defesa de seus interesses.

Questionados sobre o que seria preciso para mudar a atenção do poder público em relação as culturas populares, principalmente no período de pandemia, as lideranças enfatizaram a necessidade de colocar a preservação da cultura local como aspecto central das políticas culturais. Para isso, cabe reformar políticas sociais e mudar as prioridades governamentais, a fim de viabilizar o processo de identificação e valorização cultural. No ecossistema criativo, as políticas públicas de cultura e a relação com as indústrias criativas demonstram inúmeras possibilidades de manutenção dos saberes e fazeres das práticas de culturas populares. A ausência de planejamento e de ações para o setor é um desrespeito aos praticantes desses saberes e fazeres e ao patrimônio cultural imaterial dos diferentes grupos sociais. Para o ativista Milton Raimundo Leite,

[...] é preciso respeito a todos, principalmente aos mestres, muitos são trabalhadores rurais, carentes de políticas sociais, cujas dificuldades e a falta de apresentações principalmente nesse período pandêmico repercute em brincantes e mestres dependentes da empatia de pessoas de suas comunidades ou de fora delas. (LEITE, Informação oral, 2021).

Por esse ponto de vista, o ativista Elói Santos Filho reforça a necessidade da manutenção das políticas existentes, de visitar o que já tem sido feito, analisar seus efeitos e estabelecer vínculos com a comunidade a que se destina. Quando fala sobre a necessidade dessas políticas públicas para o setor de práticas juninas, Jose Elói Santos Filho afirma: “Então as políticas públicas, acho que seria permanentes e específicas, por exemplo, já existe um

projeto da prefeitura, mas como é a funcionalidade deles? E outras coisas são as estratégias que dentro do movimento junino temos dificuldades para desenvolver”.

Em Lagarto, como afirmou Maria Ione do Nascimento, a inexistência de políticas culturais não é novidade. A falta de incentivo por parte da prefeitura, independente da gestão, ainda é uma realidade. Por anos os grupos enfrentam desprezo em muitas das atividades festivas da cidade, atrasos no pagamento de suas apresentações, e limitações no auxílio transporte, que nem sempre é imediato e efetivo. A ativista continuou a defender os direitos dos grupos folclóricos, seja na Asflag ou no conselho de cultura.

Em resistência ao cenário pandêmico, Milton Raimundo Leite e José Elói Santos Filho promoveram oficinas de danças – algumas delas incentivadas pela Lei Aldir Blanc –, com o auxílio de equipamento próprio para divulgação. Ambas foram pensadas para ensino remoto, através da plataforma Google Meet, porém, devido a necessidade da vivência, foram realizadas presencialmente, com o cumprimento de todos os protocolos sanitários.

O primeiro ministrou a oficina ‘Vivência nas danças populares de Sergipe’, que teve como objetivo apresentar danças de Sergipe como, por exemplo, o reisado, a quadrilha junina e o samba de coco. A metodologia mesclou teoria e prática. À medida que se contava a história, os participantes executavam os movimentos de corpo. Já José Elói dos Santos Filho ministrou a oficina de ‘Xaxado Xerém’, que teve como intenção apresentar técnicas de Xaxado. O ativista conduziu a oficina a partir da apresentação dos movimentos e sua influência dos passos e suas variações. No final da oficina, que foi desenvolvida em cinco dias, houve a apresentação de dois grupos de xaxado.

As atividades demonstraram a importância da vivência e a carência do público no que se refere ao reconhecimento das danças e do saber cultural de Sergipe; se tornaram relevantes por possibilitar a troca de conhecimento e experiências, além de caracterizarem como alternativas de enfrentamento à pandemia. Neste ínterim, as ações demonstram, sobretudo, a capacidade das culturas populares em estabelecer estratégias de defesa e articulação para se manterem vivas.

Além das atividades citadas, José Elói Santos Filho conta que participou, junto aos marcadores, da elaboração de um material para as quadrilhas juninas, que buscou contemplar as necessidades dos quadrilheiros no período vigente. Outros se dedicaram a participar de

reuniões e levantar questionamentos aos representantes políticos. Sergio Luiz Pereira ressalta a politização desses grupos e as suas práticas de resistência,

eu não participei de manifestações em via pública, mas a gente se posicionou, né, contra os valores iniciais que os estados e municípios ofereceram para nossas quadrilhas juninas. [...] Nós fomos juntos aos órgãos público estadual e lá nós conseguimos o direito de que nós mesmo fizesse o nosso próprio projeto, né? Poxa, um projeto que beneficiasse as quadrilhas juninas. [...] Então nós mesmo criamos o nosso próprio edital. [...] Não precisamos brigar, mas nos manifestamos sim.

Anderson Charles participou de reuniões, fez parte da escrita e construção de projetos para os editais mencionados, produziu e coordenou ações de luta para diferentes grupos das culturas populares. Já a atuação de Milton Raimundo Leite se concentrou no contato com as pessoas diretamente relacionadas ao âmbito cultural de Sergipe e, principalmente, de Aracaju. Dentre uma das discussões, este ativista lembra do projeto de auxílio emergencial destinado a mestres e mestras das culturas populares, proposta ainda em discussão, que será entregue à Assembleia Legislativa do Estado de Sergipe para apreciação.<sup>11</sup>

Por fim, as medidas tomadas pelas lideranças demonstram capacidade argumentativa de exprimir opiniões e anseios pelo reconhecimento e aceitação, principalmente em um cenário de desorientação. Percebe-se a responsabilidade dos mestres e mestras das Culturas Populares em manter a união de seus membros e a continuidade da prática diante de políticas pouco efetivas e das limitações causadas pela falta de reconhecimento na sociedade que atuam (SANTANA; DEDA, 2017a, SANTANA; DEDA, 2017b).

## **Considerações finais**

As reflexões demonstram a necessidade de sobrevivência das culturas populares, face a falta de recursos e políticas públicas que melhor lhes atendam e pela constante invisibilidade no espaço midiático, além das limitações impostas pela pandemia da Covid-19. O papel dos ativistas da folkcomunicação tornou-se ainda mais significativo, tanto para suprir

---

<sup>11</sup> Trata-se de um projeto de lei que tramitou na ALESE e que foi rejeitado pelo governo depois de ser aprovado pelo Conselho de Cultura. A minuta solicita a implementação do auxílio mensal de dois salários mínimos para mestres e mestras, reconhecidos pela comunidade e pelo trabalho desenvolvido, que têm passado dificuldades para sobreviver. Atualmente o projeto de lei será apresentado novamente na ALESE com os devidos recursos e aprovação dos deputados.

as necessidades de comunicação quanto para aliviar os impactos do período e dar projeção as culturas populares de Sergipe.

Os relatos comprovam que a utilização das mídias sociais digitais foi uma estratégia fortalecedora de ativismo folkcomunicação e se tornou fator condicionante para a continuação das manifestações populares no período trabalhado. As mobilizações dos ativistas sergipanos, por meio da difusão de mensagens em canais como YouTube, Instagram e Facebook, foram relevantes na execução das práticas de resistência e denunciam o descaso por parte das políticas municipais e estaduais. Além disso, refletem a importância no reconhecimento e valorização cultural do estado de Sergipe.

Infere-se, portanto, que a comunicação do povo tem se reconfigurado e ganha ainda mais relevância na sociedade midiaticizada. Apesar de nem sempre surgir da imaginação e da espontaneidade, já que cada vez mais sofre forte interferência de condicionamentos socioculturais, se envolve com a cultura digital e garante mobilizações sem perder seu caráter popular. Destaca-se a relevância das mídias digitais, enquanto espaços de suporte e disseminação popular, e dos ativistas midiáticos da folkcomunicação.

## Referências

- AZEVEDO, D. S. **Turismo, Patrimônio Cultural e Identidades Consumo: construindo sergipanidades**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.
- BELTRÃO, L. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.
- DUTRA, A.; SANTANA, F. M. Marginalizados *online*: da teoria de Luiz Beltrão à Sociedade em Rede. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 19., 2018, Parintins. **Anais [...]**. São Paulo: Rede Folkcom, 2018.
- FREIRE, P. **Extensão ou Comunicação?** São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- GIDDENS, A. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 73-134.
- KELLNER, D. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, J. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, D. (Org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 57-86.
- PERUZZO, C.M.K. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, J.; BARROS, A. (Orgs.). (Org.). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 125-145.
- SANTANA, F. M. **O Caranguejo e a construção da identidade cultural de Aracaju: uma análise folkcomunicação**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2020.
- SANTANA, F. M.; DEDA, T. A. A Folkcomunicação a partir do grupo folclórico Parafusos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 19., 2017, Fortaleza. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2017b.
- SANTANA, F. M.; DEDA, T. A. A influência do líder de opinião nas ressignificações do grupo folclórico Parafusos. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 18., 2017, Recife. **Anais [...]** São Paulo: Rede Folkcom, 2017a.
- SCHMIDT, C. Folkcomunicação. In: SCHMIDT, Cristina (org). **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006, p. 89-100.
- SODRÉ, M. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- TRIGUEIRO, O. M. O ativista midiático da rede folkcomunicação. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 4, n. 7, p. 1-13, jan./jun. 2006.

TRIGUEIRO, O. M. Os agentes intermediários culturais e os processos de atualização na folkcomunicação, **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v. 16, n. 37, p. 84-100, jul./dez. 2018.

## **Modo *online* ativado: estudo sobre a realização de eventos audiovisuais durante a pandemia de Covid-19**

*Ariane Barbosa Lemos*<sup>1</sup>

**Submetido em: 09/10/2021**

**Aceito em: 16/11/2021**

### RESUMO

Este artigo apresenta aborda a área de produção de eventos audiovisuais brasileiros. Tem como objeto de pesquisa os projetos culturais sediados em Minas Gerais e realizados em 2020, coincidindo com o primeiro ano da pandemia mundial de Covi-19. Trata-se de uma pesquisa quantitativa e qualitativa com o objetivo de compreender a percepção dos produtores de eventos audiovisuais diante da necessidade de adaptação da programação totalmente para o ambiente digital. A principal técnica de coleta de dados empregada foi a disponibilização de um formulário virtual, contendo perguntas abertas e fechadas. O questionário foi enviado de forma virtual para os 11 eventos audiovisuais que compuseram a amostra deste estudo. A análise foi feita com base nas respostas de sete dos onze projetos culturais selecionados para a amostra. Os achados podem ser relacionados a três frentes: (1) desafios de adaptar toda a programação idealizada para o formato presencial e ofertada na modalidade virtual; (2) ganhos de acesso remoto de novos públicos; (3) tendência para edições futuras em um formato híbrido.

### PALAVRAS-CHAVE

Eventos audiovisuais; Covid-19; Modalidade virtual; Comunicação digital; Assessoria de imprensa.

## **Online mode activated: study on the realization of audiovisual events during the pandemic of Covid-19**

### ABSTRACT

This article presents an approach to the production of Brazilian audiovisual events. Its research object is cultural projects based in Minas Gerais and carried out in 2020, coinciding with the first year of the Covi-19 world pandemic. This is a quantitative and qualitative research with the objective of understanding the perception of audiovisual event producers

---

<sup>1</sup> Doutora e mestra em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora nos cursos de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e Jornalismo da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Jornalista. Correio eletrônico: ariane.lemos@uemg.br.

on the need to adapt the programming totally to the digital environment. The main data collection technique used was the availability of a virtual form, containing open and closed questions. The questionnaire was sent online to the 11 audiovisual events that comprised the sample of this study. The analysis was based on responses from seven of the eleven cultural projects selected for the sample. The findings can be related to three fronts: (1) challenges of adapting all the programming idealized for the face-to-face format and offered in the virtual modality; (2) remote access gains from new audiences; (3) trend towards future editions in a hybrid format.

## KEY-WORDS

Audiovisual events; Covid-19; Virtual mode; Digital communication; Press office.

## **Modo online ativado: estudo sobre a la realização de eventos audiovisuais durante la pandemia Covid-19**

## RESUMEN

Este artículo presenta un acercamiento a la producción de eventos audiovisuales brasileños. Su objeto de investigación son los proyectos culturales con sede en Minas Gerais y realizados en 2020, coincidiendo con el primer año de la pandemia mundial Covi-19. Se trata de una investigación cuantitativa y cualitativa con el objetivo de comprender la percepción de los productores de eventos audiovisuales sobre la necesidad de adaptar totalmente la programación al entorno digital. La principal técnica de recolección de datos utilizada fue la disponibilidad de un formulario virtual, que contiene preguntas abiertas y cerradas. El cuestionario se envió online a los 11 eventos audiovisuales que componían la muestra de este estudio. El análisis se basó en las respuestas de siete de los once proyectos culturales seleccionados para la muestra. Los hallazgos se pueden relacionar en tres frentes: (1) desafíos de adecuar toda la programación idealizada para el formato presencial y ofrecida en la modalidad virtual; (2) ganancias de acceso remoto de nuevas audiencias; (3) tendencia a futuras ediciones en formato híbrido.

## PALABRAS-CLAVE

Eventos audiovisuales; COVID-19; Modo virtual; Comunicación digital; Oficina de prensa.

## Introdução

Este artigo alinha-se à perspectiva teórica dos estudos sobre comunicação organizacional (KUNSCH, 2008; DUARTE, 2011) e da comunicação no contexto digital (LÉVY, 2000; KOTLER, KARTAJAYA, SETIAWAN, 2017; RECUERO, 2017) para apresentar um levantamento sobre a realização de eventos audiovisuais brasileiros, exclusivamente sediados

em Minas Gerais, no ano de 2020. Devido à pandemia da Covid-19, forçosamente, projetos culturais tiveram que adaptar a sua programação para que pudessem garantir a continuidade de suas edições, desta vez, em ambiente virtual.

No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que a transmissão do novo coronavírus (Sars-Cov-2), responsável por causar a Covid-19, havia sido reconhecida como uma pandemia mundial. Os primeiros registros de circulação no novo coronavírus foram identificados na cidade chinesa de Wuhan, sétima maior cidade da China e a número 42 do mundo, em dezembro de 2019. Por se tratar de uma doença ainda desconhecida, especialmente sobre os métodos de tratamento, uma série de recomendações foram indicadas pela OMS, incluindo na tentativa de frear o aumento exponencial dos casos. Entre essas medidas estiveram o distanciamento social que provocaram o cancelamento de eventos esportivos, culturais e religiosos, além da suspensão de aulas e demais atividades presenciais não categorizadas como emergenciais.

Com os cancelamentos de atividades com a presença física de público ou a adaptação de programações para o ambiente virtual. Tal decisão se mostrou sensata diante da disseminação do novo Coronavírus, até então, ainda pouco conhecido por cientistas e profissionais da saúde. Os encontros científicos da área da comunicação como Intercom, SBPJor e Compós são exemplos disso: em 2020, esses eventos foram redesenhados e ofertados de forma 100% *online*. As edições de 2021, novamente, seguiram essa mesma dinâmica.

Um dos setores mais afetados com essas medidas de prevenção e controle de transmissão do novo coronavírus foi o da cultura. Em outubro de 2020, nota técnica emitida pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), fundação pública vinculada ao Ministério da Economia, alertava: “A pandemia impactou significativamente a dinâmica do mercado de trabalho cultural, e o teletrabalho foi uma das alternativas encontradas para acomodar a necessidade das empresas” (GÓES *et al.*, 2020, p. 1). A carta de conjuntura publicada pelo Instituto é assinada por Geraldo Sandoval Góes, Leonardo Queiroz Athias, Felipe dos Santos Martins e Frederico Augusto Barbosa da Silva.

O documento evidencia as vulnerabilidades do campo cultural brasileiro e destaca a relevância do estabelecimento de redes de amparo para os profissionais que dependiam(em) da produção cultural. Segundo o documento, as estimativas de “participação do setor cultural

na economia brasileira, antes da pandemia, variavam de 1,2% a 2,67% do PIB e o conjunto de ocupados no setor cultural representava, em 2019, 5,8% do total de ocupados, ou seja, em torno de 5,5 milhões de pessoas” (GÓES *et al.*, 2020, p. 2).

Em pesquisa publicada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por meio do Sistema de Informações e Indicadores Sociais (SIIC), em 2019, estima-se que o valor adicionado ao campo da cultura no Brasil chegou a R\$226 bilhões em 2017. O levantamento tem como referência os anos de 2016-2017, sendo este o mais recente então produzido. O objetivo do SIIC de mapear a economia da cultura, em um sentido amplo, comprova a complexidade do setor que inclui “atividades direta [, por exemplo, o audiovisual, o livro, as artes cênicas] e indiretamente ligadas à cultura [, por exemplo, a fabricação de equipamentos de comunicação ou o desenvolvimento de programas de computador sob encomenda].” (GÓES *et al.*, 2020, p. 3).

Diante da expressividade desses números, este trabalho buscou compreender como as produtoras que realizam mostras e festivais audiovisuais no estado brasileiro de Minas Gerais organizaram suas edições em plena pandemia. O interesse em buscar mais informações sobre essa área tem a ver com a importância do audiovisual como sendo uma ferramenta de representação de identidade cultural, incluindo a cultura popular.

Um meio de comunicação bastante influente que pode atuar como uma poderosa ferramenta de disseminação de práticas sociais, culturais e políticas. Atua como espaço de representações, de construção de identidades e, no caso do cinema brasileiro, este tem como proposta exatamente ser um difusor da realidade nacional. Através da análise dos filmes nacionais podemos vislumbrar traços da imagem sociocultural brasileira bem como os possíveis estereótipos relacionados à identidade nacional (SANTOS; COSTA, s.d, p. 1-2).

Nesse sentido, foram mapeados os eventos já consolidados no calendário audiovisual brasileiro e analisados projetos que confirmaram a realização “da edição 2020”. Os produtores e realizadores dos projetos identificados foram convidados a responder um formulário com questões abertas e fechadas sobre a dinâmica de adaptar a programação de atividades para a modalidade 100% digital, marcando algo inédito na história desses projetos. O estudo conta com as respostas de sete das onze iniciativas que compuseram a amostra. Os critérios de seleção dos projetos estão detalhados na seção de metodologia.

Vale mencionar que a reflexão teórica deste estudo considera conceitos importantes da agenda de pesquisa da comunicação organizacional e da comunicação digital. Essas áreas

contam com a atuação de profissionais de comunicação com perfis diversos, incluindo os jornalistas que atuam como assessores de imprensa.

## **Comunicação Organizacional**

A comunicação organizacional ocupa lugar de destaque na agenda de pesquisa das Ciências da Comunicação há mais de cinco décadas. Seus primeiros estudos têm origem nos Estados Unidos devido à sua forte ligação com o campo das Relações Públicas, suas teorias e práticas. Considerando o ambiente corporativo, pode-se dizer que o modelo de produção assumido pelas organizações é determinante para a formação das características do formato de comunicação implementado internamente.

Entre as décadas de 1930 e 1960, no Brasil e em outros países da América Latina, ocorreu a explosão de departamentos de comunicação e de relações públicas em grandes organizações, impulsionada pela instalação de filiais de multinacionais nesses países. "Foi nesse período histórico que surgiu, em 1967, a Aberje [Associação Brasileira de Comunicação Empresarial], com o objetivo de mudar o perfil taylorista da comunicação das empresas e instituições, vigente, no Brasil, na primeira metade do século XX." (NASSAR, 2008, p. 67). Nas décadas seguintes, a comunicação organizacional reivindicou *status* estratégico dentro das organizações e, desde então, vem trabalhando para ampliar o seu papel institucional e consolidar sua conversão da esfera operacional para a estratégica.

Uma das principais pesquisadoras brasileiras a dedicar-se aos estudos que têm a comunicação organizacional como objeto é Margarida Kunsch. Para ela, essa modalidade, "[...] como disciplina acadêmica, estuda como fenômeno comunicacional o agrupamento de pessoas que integram uma organização e que a ela se ligam em torno de uma cultura de objetivos comuns" (KUNSCH, 2008, p. 113). A organização, portanto, é vista como um sistema complexo, formado por pessoas, processos, fluxos, redes, meios, instrumentos e níveis de comunicação.

Existem diversas ferramentas na comunicação aplicadas para identificar e atender às necessidades dos *stakeholders* que constituem um composto da comunicação organizacional integrada. Conforme proposta de Kunsch (2008), uma organização pode contar com um *mix*, chamado de Comunicação Organizacional Integrada, que abrange: comunicação interna

(também chamada de comunicação administrativa), comunicação mercadológica e comunicação institucional.

Cada uma dessas áreas é independente e conta com uma série de práticas comunicacionais. Na comunicação administrativa, por exemplo, têm-se os processos de comunicação interna como ponto alto; na mercadológica, as ações de marketing e da publicidade; enquanto a comunicação institucional contempla práticas de relações públicas e de assessoria de imprensa. Para Kunsch, o ponto máximo de sincronismo do conjunto dessas ferramentas, definido como comunicação integrada, concentra-se quando as organizações atingem a integração de suas atividades de comunicação. Portanto, tem-se a visão de que são áreas distintas e independentes, porém complementares.

Para as organizações, de todos os perfis (público, privado ou de terceiro setor), torna-se essencial a integração de seus processos comunicativos, em função do fortalecimento do conceito institucional, mercadológico e corporativo junto aos públicos de interesse. No cenário cultural essa dinâmica se repete. Há uma série de empresas que atuam na gestão e produção de eventos culturais em diversas áreas, sendo responsáveis por planejar e/ou executar projetos próprios ou de terceiros. Muitos desses contam com verbas captadas por meio de leis de incentivo à cultura.

Nesses termos, a comunicação organizacional na área cultural faz o uso de ferramentas, configurando a do marketing cultural e a da assessoria de imprensa como as principais. O marketing cultural associa a realização de eventos culturais (e de entretenimento) a determinada marca ou conjunto de marcas visando o fortalecimento da imagem institucional junto ao público de interesse por meio de patrocínio cultural (REIS, 2003). A assessoria de imprensa, por sua vez, pode ser definida como “a gestão do relacionamento e dos fluxos de informação entre as fontes de informação e imprensa. Busca, essencialmente, atender às demandas por informação relacionadas a uma organização ou fonte em particular.” (DUARTE, 2011, 51).

Na realização dessa atividade é indispensável a atuação de jornalistas e/ou relações públicas, sendo uma de suas principais atividades garantir o fluxo informacional entre a organização e a imprensa e, especificamente no caso dos projetos culturais, o fluxo entre as produtoras e os jornalistas especializados na cobertura de pautas culturais. Tais ferramentas

de comunicação passaram a ser potencializadas no contexto digital, como será visto na seção seguinte.

## **Comunicação no contexto digital**

A evolução tecnológica assistida a partir da segunda metade do século XX provocou profunda reconfiguração social e trouxe transformações em todos os setores. A forma base de sociabilidade dos indivíduos passou a considerar a conectividade que abrange interesses plurais e que formam diferentes redes na sociedade (CASTELLS, 1999). Esses impactos são mediados por processos comunicacionais vistos tanto pela perspectiva como meio físico de transmissão de conteúdos quanto fenômeno social, referente à forma pela qual as pessoas interagem entre si.

Nesse mesmo sentido, onde há interação de ideias, Lévy (2000) ressalta que o ciberespaço constitui um espaço de conexões diversas e estimulam as reações humanas intelectuais. Ainda segundo o pesquisador,

O ciberespaço suporta tecnologias intelectuais que amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas, tais como a memória, o raciocínio, dentre outros. Essas tecnologias intelectuais favorecem novas formas de acesso à informação, pesquisa, novos estilos de raciocínio e conhecimento (LÉVY, 2000, p. 157).

Essa nova reconfiguração também afeta aspectos econômicos e comerciais, fazendo-se necessário trabalhar novas estratégias de comunicação, como o marketing digital. Para Kotler, Kartajaya e Setiawan (2017), ao trabalhar os conceitos de marketing digital, os clientes se conectam socialmente em redes horizontais de comunidades, que atuam como segmentações formadas naturalmente por consumidores dentro de fronteiras que eles mesmos definem, em torno de temas de interesse.

Esse modelo de reconfiguração social impressa pelo contexto digital exigiu que as empresas envolvessem os clientes em uma comercialização mais transparente, consistente e duradoura. Nesse sentido, o planejamento de estratégias de comunicação demanda por uma preocupação genuína ao definir *personas*, personagens fictícios criados para representar os diferentes tipos de usuários que podem se tornar clientes, identificando suas demandas para, então, buscar resolvê-las.

As empresas precisam entender que mais pontos de contato e volume mais alto nas mensagens não se traduzem necessariamente em maior influência. É preciso se destacar da multidão e conectar-se de forma significativa com os consumidores em apenas alguns poucos pontos de contato cruciais. Na verdade, apenas um único momento de prazer inesperado com uma marca é o que basta para transformar um cliente em um fiel advogado da marca (KOTLER, KARTAJAYA, SETIAWAN, 2017, p. 86).

Nesses termos, a experiência do consumidor com determinada marca, por meio do consumo de produtos e/ou serviços, não se limita à contratação e ao pagamento. O marketing de relacionamento tornou-se ainda essencial para estreitar os laços e as relações com os clientes, estabelecendo uma dinâmica que leva às empresas recorrerem a todos os meios possíveis para manter uma ligação direta com o seu público.

Dessa forma, a presença das empresas nas mídias sociais tornou-se cada mais importante tendo em vista a sua funcionalidade de conexão com o público consumidor. Segundo Recuero (2017), as redes sociais na internet são formadas por representações dos atores sociais conectados em um ambiente tecnológico digital. Citando Boyd e Ellison (2007), Recuero (2017, p. 13), explica que:

algumas ferramentas online apresentam modos de representação de grupos sociais baseados nas relações entre os atores. Essas ferramentas teriam as características de (1) permitir que os atores construam um perfil público ou semipúblico; (2) permitir que esses atores construam conexões com outros atores; e (3) permitir que esses atores possam visualizar ou navegar por essas conexões.

Para a autora, as redes sociais na internet permitem que centenas de conexões sociais sejam ativadas, ampliando o fluxo de compartilhamento de conteúdos e troca de informações. As transformações da internet e a emergência de plataformas de redes sociais como o *Facebook*, *YouTube* e *Instagram*, cujos conteúdos são produzidos coletivamente e compartilhados pelos usuários, impactam na produção e no consumo cultural. A produção coletiva e compartilhada é um dos temas discutidos por Henry Jenkins (2008) no livro “Cultura da convergência”. Para esse autor, convergência é uma

[...] palavra que define mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais no modo como as mídias circulam em nossa cultura. [...] Talvez, num conceito mais amplo, a convergência se refira a uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente. Convergência é entendida aqui como um processo contínuo ou uma série contínua de interstícios entre diferentes sistemas de mídia, não uma relação fixa (JENKINS, 2008, p. 385-386).

Diante do processo de cultura da convergência, as empresas passaram a adotar a narrativa transmídia, que acontece quando mensagens diferentes, porém referentes a um mesmo universo, desenrolam-se através de múltiplas plataformas de mídia e de maneira complementar ao conteúdo original. Dito de outra forma, são

[...] histórias que se desenrolam em múltiplas plataformas de mídia, cada uma delas contribuindo de forma distinta para nossa compreensão do universo; uma abordagem mais integrada do desenvolvimento de uma franquia do que os modelos baseados em textos originais e produtos acessórios (JENKINS, 2008, p. 392).

No ambiente organizacional, o contexto digital reformulou a maneira pela qual as estratégias das práticas de comunicação mercadológica, institucional e administrativa se efetivam. Conforme visto, no caso do setor financeiro, o de vendas, as mudanças viabilizaram a transição do marketing tradicional para o digital. Com relação à comunicação interna, práticas como *blogs* e redes sociais corporativas surgiram.

Sobre a comunicação institucional, o contexto digital reconfigurou a forma de relacionamento entre os assessores de imprensa e a imprensa (editores, produtores e repórteres). Com a criação dos sites institucionais, vieram as salas de imprensa *online* com a disponibilização de conteúdos não apenas para os profissionais de imprensa. Mais recentemente, as redes sociais institucionais abriram espaço para um tipo de comunicação mais direta e imediata. Em 2021, por exemplo, o contato entre esses profissionais se estabelece muito mais facilmente via aplicativo de mensagens, a exemplo do *WhatsApp*, do que através de uma ligação para a redação de determinado jornal. Além da sala de imprensa *online* disponível nos portais eletrônicos corporativos, os perfis oficiais em redes sociais são canais estratégicos para a prática da comunicação institucional.

## Metodologia

Este artigo apresenta um mapeamento sobre a realização de eventos audiovisuais na modalidade virtual no ano de 2020, em Minas Gerais, tendo em vista a necessidade de adesão às medidas de isolamento social impostas pela pandemia de Covid-19. Para atender ao objetivo de compreender como os atores culturais garantiram o desenvolvimento e a execução da edição *online* de seus projetos, optou-se pela metodologia de estudo de casos múltiplos (YIN, 2015). Esse procedimento consiste em investigar um fenômeno

contemporâneo (pandemia de covid-19) dentro de seu contexto da vida real (realização de eventos audiovisuais em Minas Gerais) especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos (restrições de circulação de pessoas, diante da transmissão de um vírus ainda pouco conhecido pela medicina).

Para a realização do estudo de casos múltiplos, a principal técnica de coleta de dados considera a aplicação de questionários e/ou a realização de entrevistas, a partir do mapeamento de eventos audiovisuais. Também para alinhar-se às medidas de segurança sanitária, optou-se pela coleta de dados via questionário virtual. Ao todo, foram enviados 11 questionários e foram obtidas sete respostas.

A amostra foi definida com o auxílio do Guia Kinoforum – Festivais Audiovisuais, idealizado e mantido pela Associação Cultural Kinoforum. A iniciativa surgiu em 1999 e tem por objetivo acompanhar o desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, aproximando filmes de festivais realizados pelo mundo. A plataforma dispõe de um banco de dados e oferece buscas por festivais audiovisuais brasileiros e internacionais dedicados aos mais diversos formatos, gêneros, temáticas e segmentos. As informações são atualizadas diretamente pelos próprios organizadores e realizadores de cada projeto (GUIA KINOFORUM, s.d).

Na pesquisa feita em 20 de julho de 2021, foram considerados os seguintes critérios de busca na plataforma: festivais “no Brasil”; estado “Minas Gerais” e gênero “todos”. Não foram aplicados filtros de “data de realização”, “prazo de inscrição” nem “palavra-chave”. O Quadro 1 apresenta o resultado da busca.

**Quadro 1 – Eventos audiovisuais mineiros**

<b>Festival</b>	<b>Cidade(s)</b>
Imagem dos Povos – Mostra Internacional Audiovisual	Ouro Preto e Belo Horizonte
Mostra de Cinema Feminista Cidade	Belo Horizonte
CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto	Ouro Preto
Curta Circuito – Mostra de Cinema Permanente	Belo Horizonte
FESTCURTASBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte	Belo Horizonte
Mostra CineBH – Mostra de Cinema de Belo Horizonte	Belo Horizonte
Lumiar – Festival Interamericano de Cinema Universitário	Belo Horizonte
MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação	Belo Horizonte

Mostra de Cinema de Tiradentes	Tiradentes
Festival Take Único	Ubá

Fonte: Guia Kinoforum (2021)

Dos dez festivais relacionados na pesquisa, dois deles não foram considerados no estudo: a Mostra de Cinema Feminista Cidade, devido ao fato de ter sido cancelado, em 2020; e a Mostra de Cinema de Tiradentes, pois havia sido realizada em janeiro, antes do anúncio da pandemia de coronavírus, ocorrido em 11 março do mesmo ano. Por outro lado, de forma complementar, outros três projetos foram convidados para participarem da pesquisa devido à sua representatividade no circuito de festivais audiovisuais: o INDIE (Mostra de Cinema Mundial; Belo Horizonte), o Cinefoot Mulheres (Belo Horizonte) e o forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte). Dessa forma, o Quadro 2 sistematiza quais são os onze eventos audiovisuais que compuseram a amostra do estudo.

**Quadro 2 – Amostra de eventos audiovisuais**

Festival	Cidade(s)
Imagem dos Povos – Mostra Internacional Audiovisual	Ouro Preto e Belo Horizonte
CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto	Ouro Preto
Curta Circuito – Mostra de Cinema Permanente	Belo Horizonte
FESTCURTASBH – Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte	Belo Horizonte
Mostra CineBH – Mostra de Cinema de Belo Horizonte	Belo Horizonte
Lumiar – Festival Interamericano de Cinema Universitário	Belo Horizonte
MUMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação	Belo Horizonte
Festival Take Único	Ubá
INDIE – Mostra de Cinema Mundial	Belo Horizonte
Cinefoot Mulheres	Belo Horizonte
forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte	Belo Horizonte

Fonte: elaboração própria (2021)

Os onze festivais que fizeram parte da amostra foram contatados via canais digitais oficiais via *e-mail* e *diretc* nos perfis dos eventos nas redes sociais *Facebook* e *Instagram*. Para cada organização foi enviado um questionário composto por 12 perguntas abertas e fechadas. No primeiro bloco buscou captar informações relativas ao perfil do evento: nome do festival/mostra audiovisual; ano de criação; número da edição realizada em 2020; e cargo da/do respondente na realização do projeto. O segundo bloco, contou com perguntas direcionadas à realização da edição do “evento respondente” em 2020. Indagou-se:

- (1) sobre a realização do festival/mostra audiovisual, em 2020, a decisão por realizá-lo, deveu-se a à necessidade de empregar verba já captada de recursos via editais e/ou patrocínio direto; ao compromisso de manter a periodicidade anual do projeto ou outro motivo?;
- (2) O festival/mostra audiovisual foi realizado através de que plataforma ou canal?;
- (3) Se comparado ao projeto original, para a realização da modalidade virtual, foi necessário ampliar a equipe e contratar mais profissionais de comunicação para atuar com os canais de comunicação?;
- (4) Para a equipe de comunicação, quantos profissionais foram contratados?;
- (5) Se comparado ao projeto original, para a realização da modalidade virtual, foi necessário comprar/alugar equipamentos de comunicação?;
- (6) Quais equipamentos foram comprados/alugados?;
- (7) Foram criados perfis em redes sociais para ampliar a comunicação do festival/mostra audiovisual?;
- (8) Quais perfis em redes sociais foram criados?;
- (9) Numa escala de 0 a 5, como você avalia a realização da edição virtual?;
- (10) Você se deparou com desafio para a realização desta edição totalmente virtual? Se sim, qual (quais)?;
- (11) Em sua avaliação, há alguma vantagem em realizar uma edição totalmente virtual?; e
- (12) Você pretende transpor alguma dinâmica aplicada à modalidade virtual para a presencial?

No total, sete organizadores retornaram com as respostas que compõem a análise, conforme disposto na próxima seção.

## **Análise dos dados**

Conforme dito na seção de Metodologia, sete festivais audiovisuais realizados em Minas Gerais respondem ao contato feito pela autoria deste estudo. Eles foram mapeados através de pesquisas no Guia Kinoforum – Festivais Audiovisuais. Outros três convidados eventos para integrar a amostra e retornaram o convite para responder o questionário, efetivando a participação na pesquisa. A coleta de dados ocorreu a partir da aplicação de um

questionário cujos dados permitem análises quantitativas e qualitativas, possibilitando mapear a percepção dos produtores de eventos audiovisuais acerca da tendência e de formatos de programação pós-pandemia da Covid-19. Cabe lembrar que o nome de cada respondente não está posto nesta análise, a identificação se ateve exclusivamente ao perfil do projeto cultural participante do estudo.

## Respondentes

A partir de informações disponíveis no Guia Kinoforum – Festivais Audiovisuais e no site oficial de cada um dos eventos, procedeu-se para a reprodução do texto descritivo de cada um dos sete festivais que retornaram com as respostas, conforme pode ser visto a seguir.

- Mostra CineOP: primeira mostra audiovisual a focar a preservação e o cinema como patrimônio. Promove o Encontro Nacional de Arquivos e Acervos Audiovisuais Brasileiros, sedia o Encontro da Educação – Fórum da Rede Kino. Reafirma, a cada edição, o propósito de ser um instrumento de reflexão e luta pela salvaguarda do rico e vasto patrimônio audiovisual brasileiro em diálogo com a educação e em intercâmbio com o mundo;
- Curta Circuito: é uma Mostra de Cinema que em 2021 completa 21 anos. É uma das mostras audiovisuais mais antigas de Minas Gerais. Exibe exclusivamente obras feitas no Brasil, de qualquer ano, sempre com entrada franca, resgatando obras importantes da filmografia brasileira. Promove após as sessões debates com diretores e pessoas relacionadas ao filme. A essência da mostra é lúdica e sensorial fazendo que o espectador mergulhe no universo do cinema brasileiro;
- Mostra CineBH: tem o propósito de ser instrumento de formação, reflexão, difusão e exibição do cinema brasileiro e contextualizar o mercado audiovisual em diálogo com outros países através da realização do Brasil CineMundi – Encontro Internacional de Coprodução. Conta com a exibição de mais de filmes, debates, homenagens, oficinas, Mostrinha de Cinema, Sessões Cine-Escola e atrações artísticas;
- MUMIA: tem por finalidade divulgar a produção audiovisual de animação de caráter cultural e contribuir para o desenvolvimento da sua linguagem, formato específico e forma de produção. Proporciona ao público mineiro o acesso a uma

parcela significativa da produção videográfica nacional e internacional, que, por não pertencer a grandes produtoras, acaba ficando à margem do circuito comercial;

- Cinefoot Mulheres: trilhando a trajetória de ineditismo demarcada pelo único festival de cinema de futebol do Brasil, criado em 2010 e precursor na América Latina, apresenta-se como um evento pioneiro no circuito mundial de festivais de cinema esportivo, reafirmando esta característica especial de vanguarda e inovação;
- INDIE: criado em 2001 em Belo Horizonte, é um festival para o cinema independente e autoral, dedicado aos filmes de longa duração, nacional e internacional. Em 2007, começou a ser realizado também em São Paulo;
- forumdoc.bh: criado em 1997 com o objetivo de compartilhar filmes de restrito acesso em salas de cinema convencionais. Em edições anuais e ininterruptas, consolidou-se como um fórum de antropologia e cinema. Realiza retrospectivas autorais e resultantes de curadorias que se articulam em torno de conceitos, movimentos ou temáticas específicas, além de apresentar um panorama das produções documentais recentes em mostras competitivas nacionais e internacionais.

A intenção deste descritivo é apresentar ao leitor o perfil de cada um dos festivais que compuseram a amostra deste estudo. Os eventos audiovisuais têm uma forte ligação com a cultura popular, uma vez que, apresentam-se como vitrines da produção artística em audiovisual produzida no país. Além de terem sido realizados 100% de modo virtual, todos os sete festivais têm em comum a oferta de programação gratuita e boa parte dela dedicada à exibição de produções brasileiras em formatos e gêneros diversos: curtas, longas, médias, experimentação, animação, ficção, documentário, por exemplo. Vale reiterar a importância que o audiovisual ocupa na representação da identidade nacional.

## **Realização**

Questionados sobre o principal motivo pelo qual a edição de 2020 ter sido mantida, mais da metade dos respondentes (57,2%), quatro deles, justificou que a decisão se deveu ao compromisso de manter a periodicidade anual do projeto. Uma das respostas (14,3%) confirmou a necessidade de empregar a verba já captada de recursos via editais e/ou

patrocínio direto. O campo aberto para “outro” obteve duas das respostas (28,6%). Nesse último caso, um dos respondentes manifestou-se e registrou que, embora tenha sido considerado um motivo secundário, a manutenção da programação também se deveu à aplicação de verba captada. Outras motivações não foram apontadas pelos respondentes que assinalaram a opção “outro”.

## Comunicação

O questionário contemplou uma série de perguntas sobre questões técnicas e estratégias de comunicação, conforme apresentado anteriormente. Nesse sentido, buscou-se saber quais plataformas e/ou canais foram utilizados para a transmissão dos filmes e demais atividades da programação de cada festival e contato com os públicos diversos, incluindo a imprensa. Esse item permitia que fossem assinaladas mais de uma opção. Como resultado, houve uma profusão de plataformas citadas, quais sejam: Facebook (uma citação), YouTube (4 citações), Zoom (três citações), Sambatech (duas citações), Looke (duas citações), e plataforma exclusiva e desenvolvida por empresa especializada. Quatro dos respondentes afirmaram que utilizaram mais de uma plataforma simultaneamente: *Sambatech, Zoom e YouTube; Looke e YouTube; Zoom e YouTube; e Looke e Facebook*.

Na sequência, direcionou-se aos participantes a seguinte indagação: “se comparado ao projeto original, para a realização da modalidade virtual, foi necessário ampliar a equipe e contratar mais profissionais de comunicação para atuar com os canais de comunicação?”. Três dos sete entrevistados confirmaram que sim: em um caso foram contratados três profissionais, em outro quatro e um dos respondentes não informou o quantitativo de ampliação da equipe.

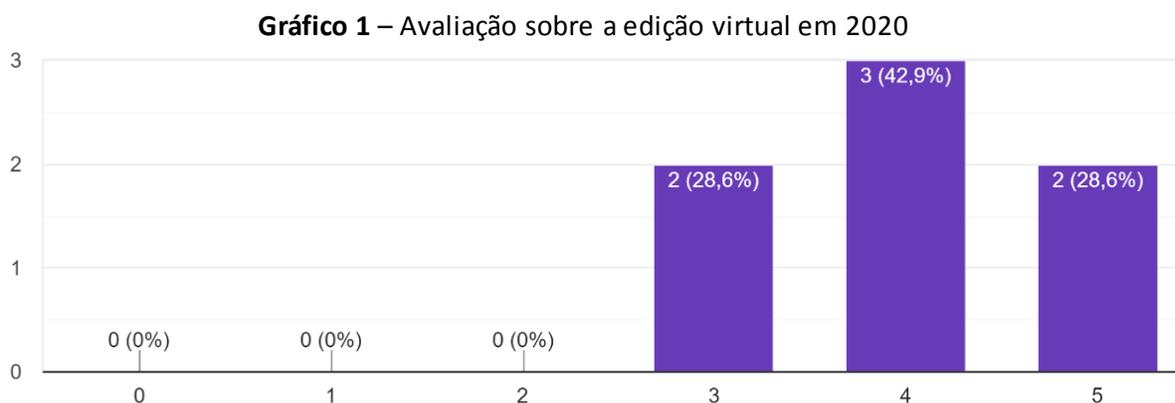
Também foi feita a seguinte pergunta: “se comparado ao projeto original, para a realização da modalidade virtual, foi necessário comprar/alugar equipamentos de comunicação?”. Três dos sete respondentes (42,8%) disseram que sim, sendo que dois deles (28,6%) afirmaram que foram adquiridas câmaras para filmagem e *notebooks* e um apontou a aquisição de iluminação para a realização de *lives*, transmissões ao vivo via redes sociais.

Ainda sobre comunicação digital, foram feitas perguntas sobre o uso de redes sociais. Quatro dos sete respondentes (57,2%) disseram que criaram perfis em redes para reforçar as estratégias de divulgação de seus projetos. Nesses casos, os novos perfis foram feitos nas

seguintes plataformas: *Facebook* (uma citação), *Instagram* (duas citações) e *Telegram* (uma citação).

## Avaliação

Na parte final do questionário quatro questões foram direcionadas para a avaliação dos participantes acerca da realização da edição 2020 de seus respectivos projetos culturais na modalidade remota. O Gráfico 1 sistematiza o índice das sete respostas, indicadas em uma escala de 0 (nada satisfeito) a 5 (totalmente satisfeito).



Fonte: elaboração própria (2021)

Conforme demonstrado graficamente, apenas dois dos respondentes (28,6%) afirmaram ter ficado totalmente satisfeitos com a edição virtual de seus projetos, enquanto três deles (42,8%) disseram estar satisfeitos e outros dois (28,6%) mantiveram-se neutros. As perguntas seguintes a essa questão escalonada foram feitas no formato de respostas abertas. A intenção, nesse caso, foi obter dos respondentes mais detalhes sobre a avaliação feita por eles sobre a modalidade *online* e, posteriormente, indicar possíveis tendências para edições futuras, realizadas em um cenário de segurança sanitária que garanta a participação presencial do público.

Mantendo o compromisso em apenas identificar o festival audiovisual sem revelar o nome dos respondentes, nos parágrafos a seguir, as respostas serão associadas aos projetos. Vale lembrar que os dados foram coletados entre os responsáveis que ocupam cargos de diretoria das produtoras idealizadoras e gestoras das iniciativas investigadas, além de coordenadores e produtores executivos desses festivais.

O forumdoc.bh enumerou três desafios na realização do festival no formato *online*: “organizar um evento virtual que já acontecia há anos no formato presencial num cenário de pandemia [...] sensibilizar os possíveis patrocinadores e parceiros da importância de continuar investindo em cultura [...] adaptar a linguagem e a programação o formato online.”. O Curta Circuito apontou a perda “em termos da imersão e experiência de espectador”, que se viu impossibilitado de participar de uma programação presencial. O Cinefoot Mulheres, por sua vez, indicou como desafio a oferta de “uma plataforma atrativa e original. Que o espectador tivesse uma experiência agradável”.

Questões técnicas relacionadas à qualidade de projeção e à obediência aos direitos autorais reservados aos trabalhos exibidos também apareceram entre as respostas. De acordo com o MUMIA, o desafio foi “ter uma projeção segura e satisfatória para os filmes. Na plataforma de exibições da Looke ocorreram algumas instabilidades. Inicialmente não tínhamos previsto site para o projeto, tivemos que fazer uma readequação grande, para o online.”. Para a CineOP e a CineBH, mostras de cinema realizadas pela mesma empresa gestora, o desafio maior foi o de “exibir filmes internacionais pois muitos realizadores não sentiram seguros a realizar de forma online”. Por fim, o INDIE relatou a “resistência por parte de distribuidoras internacionais para disponibilizar os filmes para exibição online, mesmo com pagamento dos direitos de exibição.”.

Apesar dos desafios e das dificuldades apontadas, todos os respondentes conseguiram visualizar, pelo menos, uma vantagem na realização de seus respectivos projetos no formato. O forumdoc.bh afirmou que as principais vantagens da modalidade “são alcance, engajamento do público, compartilhamento de conteúdo, resultados, registro, métricas e estatísticas de quem participa da realização.”. O alcance de novos públicos também apareceu nas respostas do Curta Circuito e do Cinefoot Mulheres, considerando a abrangência geográfica e a faixa etária dos espectadores. CineBH e CineOP viram como vantagem a possibilidade de “poder assistir um festival inteiro, coisa difícil de ser realizada em uma versão presencial por vários motivos”, enquanto o INDIE citou a “redução drástica na impressão de material gráfico, o que reduziu custos e é mais sustentável em termos ecológicos.”.

Na etapa final do questionário, no quesito de avaliação, foi perguntado aos respondentes se eles pretendiam transpor alguma dinâmica aplicada na modalidade virtual

para a presencial. Três dos respondentes – CineBH, CineOP e Cinefoot Mulheres – (42,8%) disseram que não e confirmaram trata-se de uma versão especial diante da excepcionalidade da ocasião.

Os demais quatro participantes (57,2%) sinalizaram a possibilidade de adotar um formato híbrido em edições futuras. Para o forumdoc.bh “as dinâmicas do presencial são totalmente diferentes do virtual, assim como as linguagens e formato de programação. O que teremos pela frente é o desafio de realizar um evento usando e conjugando os dois formatos.”. Nesse mesmo sentido, o MUMIA afirmou que “talvez alguma modalidade de curso ou debate com inscrições precisa permanecer, novamente por causa do maior alcance.” Esse aspecto misto também foi considerado na resposta do Curta Circuito. Já para o INDIE, há a intenção em repetir a realização de debates através de *lives*, tendo em vista que “nem sempre os diretores estão disponíveis para comparecer ao festival. Devemos manter esta conduta.”

## **Discussão dos dados**

A realização de eventos bem como o marketing cultural estão entre as ferramentas e práticas do composto integrado da comunicação, conforme referenciado nos estudos de Kunsch (2008). Mesmo com o surgimento e proliferação do uso de ferramentas digitais de comunicação, especialmente as redes sociais, praticamente não se tinha conhecimento sobre a realização de eventos com programação 100% digital, incluindo os eventos de audiovisual, objeto deste estudo. A transformação digital na realização desses ocorreu devido à declaração de pandemia mundial de Covid-19 que acarretou a suspensão das atividades presenciais que gerassem aglomeração.

No caso dos eventos audiovisuais realizados em Minas Gerais, os produtores e realizadores adaptaram a programação anteriormente pensada para o formato presencial para ser ofertada no formato virtual. Se antes o uso das redes sociais digitais era uma possibilidade (RECUERO, 2017), a aplicação delas passou a ser uma necessidade. O estudo confirma o uso de plataformas e redes sociais na internet para fazer chegar aos públicos dos festivais e mostras audiovisuais filmes, debates, apresentações artísticas, oficinas entre outras atividades programadas. Dessa forma, o estudo confirma a importância do ciberespaço (LÉVY, 2000) como sendo este local de conexões e estímulos de reações

humanas e acesso aos mais diversos conteúdos. Conforme visto neste estudo, embora a socialização entre as pessoas viabilizada com as edições presenciais dos eventos, uma das vantagens do formato online é possibilitar a ampliação da conexão entre as pessoas (RECUERO, 2017).

## **Considerações finais**

Este estudo buscou mapear os principais festivais e mostras audiovisuais realizadas em Minas Gerais para entender, a partir dessa amostra, como a pandemia de Covid-19 impactou as edições agendadas para o ano de 2020. Foram feitas buscas na plataforma do Guia Kinoforum – Festivais Audiovisuais que permitiram mapear dez projetos culturais e, após filtragem, oito deles foram selecionados. A amostra foi complementada por outras três iniciativas que foram convidadas para participarem do estudo. Dos onze projetos selecionados, sete retornaram aos contatos e efetivamente responderam às questões do formulário virtual.

Embora alguns projetos já tivessem certa estrutura de comunicação digital que possibilitasse a realização de um evento no formato 100% *online*, todos eles, de alguma forma, criaram e/ou ampliaram tais estruturas. Houve o uso de plataformas variadas para a exibição dos filmes programados bem como uma presença mais acentuada desses festivais nas redes sociais oficiais. A comunicação digital apresentou-se como tipo de fluxo informacional indispensável para o êxito das edições virtuais, incluindo o contato com os veículos de imprensa.

Conforme visto neste, o contexto de isolamento social e a suspensão das atividades culturais presenciais levou as gestões de festivais audiovisuais a cancelarem e/ou adaptarem o formato da programação de seus projetos para garantir a sua realização. A transição do formato de eventos tradicionais e com público cativo exclusivamente para o ambiente digital trouxe desafios e aprendizados. A avaliação desse processo, de certa forma, indica tendências.

Entre os desafios apontados pelos respondentes, estão a adaptação da linguagem e da programação ao formato *online* associada à preocupação em garantir uma experiência confortável aos espectadores, qualidade nas projeções e a proteção das obras exibidas

contra algum tipo de descumprimento de regras de direitos autorais. Por outro lado, os respondentes conseguiram indicar vantagens no formato virtual, sendo a ampliação do alcance de públicos apontada como a principal delas.

Como tendência para edições futuras, há o indicativo de interesse adotar um formato híbrido, associando a potência que a oferta de uma programação presencial oferece – com a fertilidade de encontros presenciais, debates e trocas entre os participantes – com a praticidade do formato *online* que reduz despesas de execução e facilita a logística de participação de convidados.

## Referências

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DUARTE, Jorge. Assessoria de Imprensa no Brasil. In: DUARTE, Jorge (Org.). **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: teoria e técnica**. São Paulo: Atlas, 4ª ed., 2011, cap. 4, p. 51-75.

GÓES, Geraldo et al. O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **IPEA**, São Paulo, 2020, Brasília. Disponível em [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/201015\\_cc49\\_cultura.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/conjuntura/201015_cc49_cultura.pdf). Acesso em 06 de ago. 2021.

GUIA KINOFORUM. Guia Kinoforum – Festivais Audiovisuais. **Associação Cultural Kinoforum**, São Paulo, s. d. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/>. Acesso em 20 jul. 2021.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 4.0: Mudança do Tradicional para o Digital**. Coimbra, Portugal: Conjuntura Actual Editora, 2017.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. Planejamento estratégico da comunicação. In: KUNSCH, M. M. K. (Org.). **Gestão estratégica, comunicação organizacional e relações públicas**. Caetano do Sul: Difusora Editora, 2008. p. 107-124.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 2000.

NASSAR, Paulo. Conceitos e processos de comunicação organizacional. In: KUNSCH, M. M. K. (Org.). **Gestão estratégica, comunicação organizacional e relações públicas**. Caetano do Sul: Difusora, 2008. p. 61-75.

RECUERO, Raquel. **Introdução à análise de redes sociais**. Salvador: EDUFBA, 2017.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

SANTOS, Robson Souza dos; COSTA, Felipe dos. Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI. **Biblioteca On-Line de Ciência da Comunicação**, Porto, [s.d.]. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>. Acesso em 08. nov 2021.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

## Batuque para enfrentar a pandemia: resistência e adaptação para a *ciberquadra* de ensaio nas *lives* da escola de samba Mocidade Independente (RJ)

Marco Aurelio Reis <sup>1</sup>

Rafael Otávio Dias Rezende <sup>2</sup>

Sérgio Ricardo Fernandes Rodrigues <sup>3</sup>

Submetido em: 16/10/2021

Aceito em: 03/12/2021

### RESUMO

Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, desde o seu surgimento nos anos 1930, passaram por transformações como forma de sobreviver às mudanças da sociedade ao longo do tempo. Com a COVID-19, novos desafios se impuseram, exigindo a reinvenção do ritual carnavalesco e sua forma de comunicação interna e com a sociedade. Tendo o crescimento do espetáculo associado à TV, as agremiações intensificaram a interação com o público no meio virtual, sobretudo com *lives* no YouTube. A partir dessa percepção, adota-se o estudo de caso (YIN, 2011) e a análise de conteúdo (BARDIN, 2016) para investigar as *lives* de semifinal e final da disputa de samba da escola Mocidade Independente para 2022. Observam-se esforços pela manutenção das tradições, reforço à identidade, estratégias de sobrevivência, adaptação para a ciberespaço e profissionalização on-line como forma de resistência.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Escolas de Samba; Pandemia; Resistência.

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Jornalismo da Unesa-RJ, instituição onde é pesquisador bolsista do Programa de Pesquisa e Produtividade e coordenador da graduação em Produção Audiovisual (Campus João Uchôa). Vice-líder do grupo de pesquisa “Narrativas Midiáticas e Dialogias”, integra as redes Telejor e Jim (Jornalismo, imaginário e memória) e também a Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Alcar). Jornalista graduado pela Escola de Comunicação da UFRJ, é mestre e doutor em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ. Correio eletrônico: marco.aurelio.reis@educacao.mg.gov.br

<sup>2</sup> Jornalista diplomado, doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFJF). Membro do Grupo de Pesquisa/CNPq Narrativas Midiáticas e Dialogias. Correio eletrônico: rafaelodr@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Mestre em Artes pela UFU. Graduado em Artes pela mesma instituição. Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino NUPPE /UFU / Cnpq. Correio eletrônico: sergiorrrodrigues@yahoo.com.br

## **Batuque to face the pandemic: Resistance and adaptation to cyberspace live at the samba school Mocidade Independente (RJ)**

### ABSTRACT

The parades of the samba schools in Rio de Janeiro, since their appearance in the 1930s, have undergone transformations as a way of surviving changes in society over time. With COVID-19 new challenges were imposed, demanding the reinvention of the carnival ritual and its form of internal communication and with society. With the growth of the spectacle associated with television, the associations intensified the interaction with the public in the virtual environment, especially with lives on YouTube. Based on this perception, the estudo de caso (YIN, 2011) and análise de conteúdo (BARDIN, 2016) are adopted to investigate live broadcasts of the semifinals and final to choose the samba of the Mocidade Independente school for 2022. they observe efforts to maintain traditions, reinforce identity, survival strategies, adapt to cyberspace and professionalization online as a form of resistance.

### KEY-WORDS

Popular Communication; Samba Schools; Pandemic; Resistance.

## **Batuque ante una pandemia: resistencia y adaptación a un ensayo de ciberespacio en transmisiones en vivo de la escuela de samba Mocidade Independente (RJ)**

### RESUMEN

Los desfiles de las escuelas de samba en Río de Janeiro, desde su aparición en la década de 1930, han sufrido transformaciones como una forma de sobrevivir a los cambios en la sociedad a lo largo del tiempo. Con COVID-19 se impusieron nuevos desafíos, exigiendo la reinención del ritual del carnaval y su forma de comunicación interna y con la sociedad. Con el crecimiento del espectáculo asociado a la televisión, las asociaciones intensificaron la interacción con el público en el entorno virtual, especialmente con transmisiones en vivo” en YouTube. A partir de esta percepción, se adoptan el estudio de caso (YIN, 2011) y el análisis de contenido (BARDIN, 2016) para investigar retransmisiones de las semifinal y final a elegir la samba de la escuela Mocidade Independente para 2022. Se observan esfuerzos para mantener las tradiciones, reforzar la identidad, estrategias de supervivencia, adaptarse al ciberespacio y la profesionalización online como forma de resistencia.

### PALABRAS-CLAVE

Comunicación Popular; Escolas de Samba; Pandemia; Resistencia.

## **Introdução**

A partir do legado deixado pelo mestre Luiz Beltrão, passou-se a entender que a comunicação coletiva leva a inúmeros desdobramentos, e observá-los em pesquisa é buscar compreender sua configuração e aprender com eles. O conjunto de *lives* da escola de samba carioca Mocidade Independente de Padre Miguel, seguindo os protocolos contra a propagação da COVID-19, apresenta-se como relevante momento de comunicação coletiva do ritual do carnaval.

O ritual se vincula às necessidades humanas primárias, encontrando-se no cerne dos processos de construção de cultura. Conforme DaMatta (1997), trata-se de uma dramatização que visa chamar a atenção para determinados aspectos da realidade social, geralmente encobertos pelos interesses e complicações do cotidiano.

Nessa perspectiva, a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (1999) interpreta o carnaval das escolas de samba como um grandioso ritual urbano contemporâneo, por seu caráter cíclico de repetição anual em uma data definida no calendário, sobre o qual uma série de eventos se articulam até o momento do grande desfile. Uma temporalidade com forte conteúdo simbólico que se identifica como tempo estrutural, marcado por seu caráter “sincrônico, repetitivo, com conteúdos cognitivos e afetivos” (CAVALCANTI, 1999, p. 77). Contrapõe-se ao tempo histórico, uma vez este valoriza a sucessão de acontecimentos.

Observa-se que o calendário carnavalesco difere daquele instituído em nossa sociedade. Enquanto o calendário oficial brasileiro restringe a festa a quatro dias dos meses de fevereiro ou início de março, o calendário do carnaval é um ciclo anual, que envolve todas as etapas de sua preparação, desde a definição do enredo, a divulgação da sinopse, a escolha do samba-enredo, o desenvolvimento estético em alegorias e fantasias, a realização dos ensaios técnicos, etc. O desfile é o ápice visual-material e o fim desse processo, mas jamais se restringe a ele (CAVALCANTI, 1999).

Desta forma, tão logo se encerrou a folia de 2020, as escolas de samba iniciaram a experiência do carnaval 2021. Porém, a COVID-19 colocou em xeque todas as convenções sociais estabelecidas, impondo o adiamento do carnaval e a conseqüente interrupção do tempo ritual.

Assim, a iniciativa de promoção de *lives* nas redes sociais se configura como uma ação de [sobre]vivência cultural no contexto da pandemia, uma adaptação de seus processos rituais para a internet e uma estratégia de promoção de encontros para fortalecimento de vínculos durante o período de isolamento, gerando a aproximação afetiva entre foliões, integrantes e dirigentes das escolas de samba. Tal experiência em torno da cultura do samba tributa, conclui o presente estudo, a relevância das contribuições da Folkcomunicação na transformação da realidade atual.

Para tanto, o artigo lança mão da metodologia do estudo de caso (YIN, 2011) e o procedimento metodológico da análise de conteúdo (BARDIN, 2016) para aprofundar o olhar sobre as *lives* de semifinal e final na disputa do samba-enredo para o carnaval 2022 da Mocidade. Robert Yin (2001) define o estudo de caso como uma análise qualitativa a partir de uma indagação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo em profundidade e a partir do seu contexto, visando explicar, explorar ou descrever tal fenômeno. Com o auxílio do método, procura-se uma compreensão extensiva e com mais objetividade e validade conceitual do que estatística. Já a análise de conteúdo, conforme Laurence Bardin (2016), busca a percepção da mensagem escondida, latente, não-aparente ou potencialmente inédita (do não-dito). Podendo recorrer a indicadores quantitativos ou qualitativos, o estudo será processado em três etapas: a descrição, a inferência e a interpretação. As considerações técnicas possuem menor relevância do que o contexto de produção, devendo-se atentar para as variáveis psicológicas, sociológicas e culturais que permeiam a comunicação.

Com o auxílio das metodologias citadas, a pesquisa objetiva investigar como Mocidade, ao migrar a tradicional competição para ambiente virtual, resiste e se reinventa, levando o ritual do encontro essencial de voz e percussão para o ciberespaço (GIBSON, 1984; LEVY, 1999), algo que a cultura popular do samba de escola consagrou na pandemia.

## **No samba: escolas de negociação, resistência e reinvenção**

Segundo o pesquisador José Marques de Melo (2006), a Folkcomunicação consiste no sistema de expressão cultural das classes mais populares e dos grupos sociais marginalizados. Possui natureza mediadora entre a cultura de massa e a cultura popular, “protagonizando fluxos bidirecionais e sedimentando processos de hibridação simbólica. Ela representa

inegavelmente uma estratégia contra-hegemônica das classes subalternas [...]. Trata-se de uma negociação a um tempo sutil e astuciosa” (MELO, 2006, p. 6).

Beltrão (apud MELO, 2006) considera que o perfil da mídia brasileira é elitista, ancorada nos valores da cultura erudita. Conforme a pesquisadora Vera Lúcia Figueiredo (2010, p. 77), há interesse e espaço nos meios de comunicação para o *realismo de periferia*, quando é exibida a “bruta realidade dos marginalizados” (FIGUEIREDO, 2010, p. 80). Porém, essas representações são construídas a partir de uma perspectiva elitista e excludente, reforçando uma postura que confunde o padrão cultural ocidental, branco e masculino com o ideal para toda a humanidade (FIGUEIREDO, 2010).

Iniciados oficialmente em 1932 (DINIZ, 2008), os desfiles das escolas de samba gradativamente deixaram de ser um evento puramente pertencente à cultura popular para se incorporarem à cultura de massa. O antropólogo Hermano Vianna (2012, p. 124) aponta que o samba, sobretudo após o surgimento das agremiações, assume o conceito de “autêntico”, “puro”. Porém, tais ideias se mostram contraditórias, haja vista o complexo hibridismo que gerou essa cultura e as inúmeras transformações pelas quais ela passou até atingir o status de guardião imutável da raiz da identidade brasileira.

Observa-se que a consagração do samba carioca como símbolo identitário se deu no contexto do Estado Novo (1930-1945) de Getúlio Vargas, quando havia uma preocupação com a unidade nacional, sendo necessário instituir raízes culturais para fortalecer os vínculos por todo o território (VIANNA, 2012). Conforme o pesquisador Tomaz Tadeu da Silva (2000), a identidade é uma criação social e cultural que se efetiva através de uma produção simbólica e discursiva. Uma vez estabelecida, é normalizada, a ponto de ser enxergada não como uma construção inventada que abarcou tensões e esquecimentos, mas como um elemento cristalizado, que parece existir assim desde a sua origem. Para Vianna (2021, p. 152), “o autêntico é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’”.

Por isso, as mudanças promovidas tanto no gênero musical quando na sua maior manifestação carnavalesca sempre foram vistas com desconfiança. O historiador Luiz Antônio Simas e o pesquisador Nei Lopes (2015) consideram que, durante a década de 1970, as escolas de samba se inseriram no contexto da cultura de massas, promovendo um acelerado processo de transformação das mesmas. Incluía-se aí a redução das tradições de origem negra e a

transformação dos desfiles em espetáculo. Porém, os autores compreendem que essas alterações possuem aspectos positivos.

Todavia, tanto no plano artístico quanto no social, o samba surpreende por seu poder de resistência à permanente pressão derogatória de que é objeto. E a evidência dessa força está em sua renovação constante e sua aptidão de assimilar valores de outras origens, tornando-os para si, incorporando-os como acréscimo de forças e jamais com perda de identidade (SIMAS; LOPES, 2015, p. 13).

O professor Felipe Ferreira (2004) relembra que esse processo de negociações ocorreu a todo o momento ao longo da formação do carnaval brasileiro, induzindo grupos – como os ranchos e os cordões – a se enquadrarem a novos modelos em busca de reconhecimento. Assim também aconteceu com as escolas de samba, que sempre visaram seduzir o maior número de pessoas, sobretudo aquelas pertencentes às classes dominantes (DAMATTA, 1997). Estabelecendo um paralelo com a característica de inversão típica dos eventos carnalizados (BAKHTIN, 1997), DaMatta (1997, p. 144) lembra que as agremiações “como tudo o que vem de baixo, [adquirem] uma aura sedutora e abrangente”, de forma a estarem sempre “voltados para cima, na busca da conversão, aprovação e legitimação dos segmentos superiores da sociedade”, de forma que a polêmica sobre a suposta invasão das escolas de samba soa improcedente.

Conforme Melo (2006), o interesse das comunidades empobrecidas, como boa parte daquelas que constituem as escolas de samba, é a superação da marginalidade social. Para elas, o samba seria instrumento de luta, afirmação, conhecimento e reinvenção constante contra as diversas formas de injustiça, opressão, preconceito e violência que sofreram desde o Brasil colonial (SANTA ROSA, 2018, p. 9).

Portanto, as transformações sofridas nos desfiles ao longo das décadas foram estratégias usadas pelos sambistas para driblarem a perseguição policial que sofriam no início do século XX, fazendo do carnaval uma oportunidade de diálogo com o restante da sociedade. Uma estratégia que Simas (2020, p. 27) vai denominar como *culturas de fresta*, “aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria”. Para o autor (SIMAS, 2020), a festa é espaço de subversão de cidadanias negadas, onde o carioca pode expor sua capacidade criativa de inventar cultura onde só deveria existir o esforço braçal e a morte silenciosa.

## Batuque virtual

Conforme Ferreira (2004) e Diniz (2008), os meios de comunicação tiveram relevante papel na constituição daquilo que hoje entendemos como carnaval brasileiro. Fazem parte dessa história as marchinhas popularizadas nos cinemas e no rádio, filmes com temática carnavalesca e a promoção de concursos de melhores ranchos, organizados pela mídia impressa e pelos chamados cronistas de momo<sup>4</sup> (COUTINHO, 2006).

Entretanto, as escolas de samba se associaram de forma mais intensa com a televisão. Segundo Hiram Araújo (2000), a transmissão televisiva se iniciou com flashes pela TV Continental, em 1960, e depois integralmente pela Rede Globo, em 1966.

Na década seguinte, o crítico de artes plásticas Frederico Morais, ressalta a influência da televisão nas transformações do carnaval das escolas de samba. Segundo suas análises sobre o carnaval de 1978 – e que ainda se mostram vigentes – “desde que o carnaval passou a se organizar em função do desfile na passarela, e que esta desemboca diretamente no vídeo, em nossa casa, é o visual que prevalece” (1983, p. 41), resultando na crescente primazia dos elementos plásticos sobre os musicais. Várias emissoras de TV tomaram para si a responsabilidade de cobrir a folia carioca<sup>5</sup>, sendo a Rede Globo quem figura há mais tempo nessa função. Ao denominar as transmissões de “Carnaval Globeleza”, conferiram aos desfiles um caráter de programa de TV.

Assim, as escolas de samba se transformaram naquilo que Melo (2006) identifica como *folclore midiaticizado*, que tanto assimila valores procedentes de outros países como projeta suas singularidades para o mundo. A consagração do modelo de desfiles na mídia televisiva demonstra como os desfiles se converteram “em imagens e sons capazes de sensibilizar a aldeia global. Vale dizer: ancorados em dimensão universalizante. Em outras palavras: enraizados na cultura popular, mas traduzidos para a linguagem da cultura de massa” (MELO, 2006, p. 8).

---

<sup>4</sup> Termo cunhado pelo professor Eduardo Granja Coutinho, no livro referencial *Os Cronistas de Momo – Imprensa e Carnaval na Primeira República*. É usado para descrever jornalistas que inauguraram na imprensa brasileira, no século XX, o noticiário especializado sobre o carnaval do Rio de Janeiro. João Ferreira Gomes (o Jota Efege), o mais longevo do grupo, e Jamanta (José Luiz Cordeiro) se destacam por ajudarem na apresentação do carnaval precursor das escolas de samba e na mediação desse carnaval com os carnaval das elites (COUTINHO, 2006).

<sup>5</sup> TV Continental, TV Tupi, Rede Globo, TV Excelsior, TVE, Rede Manchete e TV Bandeirantes.

Porém, devido a pandemia, a relação entre televisão e escolas de samba perdeu provisoriamente o seu principal elo, que são os desfiles em si. Durante a data estabelecida para a celebração do carnaval de 2021, a Rede Globo transmitiu um breve especial com o compacto de apresentações antigas consagradas do Rio de Janeiro e São Paulo. Foi um fracasso de audiência<sup>6</sup>, não atendendo às expectativas dos amantes do carnaval. No atual pré-carnaval de 2022, deu formato de programa televisivo às finais do concurso para escolha dos sambas de enredo das agremiações para os futuros desfiles, intitulado *Seleção do samba*.

Essas ações pontuais não foram o suficiente para atender a uma demanda de eventos inscritos na agenda carnavalesca. Sem a possibilidade de receber um público grandioso nas quadras de eventos, as escolas de samba intensificaram as transmissões on-line como alternativa possível para contarem com a presença – ainda que virtualmente – da comunidade e dos torcedores nas etapas de preparação dos desfiles, desenvolvendo novos meios de se comunicarem com a sociedade.

A emergência sanitária, provocada pela pandemia da COVID-19, levou para a *web* a comunicação comunitária popular característica das escolas de samba, uma forma predominantemente oral e visual. Essa reconfiguração comunicativa levaria foliões e integrantes das agremiações para a “alucinação consensual” do ciberespaço pensado pelo escritor futurista William Gibson: “Linhas de luz alinhadas no ar não-espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade se afastando” (GIBSON, 1984, p. 69). Ou, como definiu o teórico francês Pierre Lévy, “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores (LÉVY, 1999, p. 92). Uma possibilidade aberta em 1989, com a expansão do *www* da *web*, e que desde então se apresentaria como um lugar a ser colonizado por humanos nativos.

Não é à toa, portanto, que a partir do final dos anos 1990, surgiram sites e, mais recentemente, canais no YouTube especializados na cobertura das escolas de samba. Entretanto, o baixo orçamento investido nesses contextos iniciais e as consequentes restrições técnicas levaram às transmissões ao vivo dos eventos terem a qualidade do vídeo e do áudio limitadas nesse primeiro movimento colono.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/noticia/2021/02/veja-audiencia-das-reprises-dos-desfiles-das-escolas-de-samba-na-globo.html>. Acesso em: 21 set. 2021.

Porém, desde o início da pandemia, as próprias agremiações passaram a investir nessas coberturas, exibidas nos seus canais oficiais ou nas páginas de produtoras de vídeo renomadas no Rio de Janeiro, como a Fitamarela. O ciberespaço, que na pandemia abrigaria salas de aula dos ensinos fundamental, médio e superior, ganhava então novos ocupantes desterritorializados. Era a vez de foliões, dirigentes e integrantes das escolas de samba ocuparem seu espaço comunicacional no ambiente virtual.

Conforme Bártolo e Sousa (2020), as escolas de samba mostram a sua relevância durante a pandemia tanto no aspecto da solidariedade como do lúdico. Quanto ao primeiro, observou-se o engajamento das agremiações na redução da vulnerabilidade de suas comunidades contra a epidemia e a fome, por meio de confecção de máscaras e arrecadação e distribuição de alimentos, formando “uma complexa rede de sociabilidade que permite alcançar a ponta de uma cadeia onde diversos agentes do Estado não chegam” (BÁRTOLO; SOUSA, 2020, p. 197).

Já o lúdico se fez presente através da realização das *lives*, no intuito de dar continuidade do calendário anual do carnaval – ainda que adaptado e estendido até uma data indefinida dos desfiles – atuando também como ações de publicidade – com exibição de patrocinadores – e de filantropia – através de campanhas on-line de doação.

Em meio a tantas incertezas, o impulso humano de se expressar e festejar é incorporado à urgência de sobreviver à pandemia. As escolas de samba reforçam seus laços afetivos e comunitários construindo redes de ajuda, ao mesmo tempo em que restituem o direito de ritualizar e atribuir sentido ao mundo, imaginando cenários a partir de uma nova realidade que já se impõe (BÁRTOLO; SOUSA, 2020, p. 201).

Portanto, as *lives* carnavalescas na pandemia unem, a um só tempo, cultura, entretenimento, fonte de renda e solidariedade. Constituem-se como um esforço criativo para encontrar soluções diante de um período de crise sanitária e econômica, encontrando formas de manter tradições, ao passo em que também apontam para o futuro. Um rearranjo, nos termos do professor Sebastião Geraldo Breguêz (200), uma mudança natural frente ao novo ambiente sociocultural virtual; descaracterização em relação ao conhecido carnaval territorial, mas ainda com traços da “cultura de uma camada da população que não participa efetivamente da estrutura de poder da sociedade, e que existe em contraposição à cultura

oficial” (BREGUÊZ, 2002, p. 4). É o que se pode apreender das *lives* da Mocidade para escolha do samba enredo de 2022, o primeiro depois da pandemia da COVID-19.

### **As *lives* da Mocidade Independente**

“Sou a Mocidade  
Sou Independente  
Vou a qualquer lugar”

O refrão do samba-enredo apresentado pela Mocidade Independente em seu desfile sideral e campeão de 1985 – *Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas*, de Arsênio, Gibi e Tiãozinho Da Mocidade (1984) – expressa o traço identitário dessa agremiação carnavalesca da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que se destacou no carnaval carioca dos anos 1980 e 1990 através da construção de uma personalidade de vanguarda frente às tradições das escolas de samba, expressa em seus enredos e, por consequência, na sua visualidade. Esse transbordamento às limitações de seu reduto que caracteriza a forma de ser dessa escola nos inspira a pensar sobre sua capacidade de adaptação aos tempos de pandemia, se permitindo utilizar os meios contemporâneos de comunicação para dar seguimento ao calendário carnavalesco por meios virtuais. Encontrou na *live* o formato possível de realizar a tradicional disputa para escolha do samba-enredo do próximo desfile. Para isso, realizou quatro *lives* eliminatórias, conforme a Tabela 1.

As *lives* foram transmitidas pelo canal oficial da escola<sup>7</sup> e no da produtora Fitamarela<sup>8</sup>, ambos no YouTube, diretamente da quadra da Mocidade. A partir da segunda *live*, passou a ser informado que a mesma contou com o apoio da Lei Aldir Blanc, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, e que está inserida no projeto *Carnaval que transforma samba em enredo*, ou seja, recebeu recursos públicos para a sua realização.

---

<sup>7</sup> Disponível em: [www.youtube.com/c/CanalMocidade](http://www.youtube.com/c/CanalMocidade).

<sup>8</sup> Disponível em: [www.youtube.com/c/Fitamarela](http://www.youtube.com/c/Fitamarela).

Tabela 1 - Informações gerais sobre as *lives* da Mocidade / Eliminatórias do samba-enredo

<i>Lives</i> de eliminatórias de samba	Data	Número de sambas em disputa	Duração	Número de acessos no YouTube até 05/10/2021 <sup>9</sup>
1ª	20/01/2021	11 sambas	3h 33m	15 mil
2ª	14/08/2021	9 sambas	2h 59m	20,5 mil
3ª	21/08/2021	7 sambas	3h 19m	27 mil
4ª - Semifinal	28/08/2021	4 sambas	3h 02m	25 mil

Fonte: Elaboração própria

Em uma análise geral, vê-se que as transmissões das *lives* apresentaram uma cenografia padrão, com painel de fundo do palco com o logótipo do enredo. À frente do palco, no chão, a bateria permanecia durante todo o tempo.

Figura 1 – Cenografia do palco exibida nas *lives*



Fonte: Reprodução *live* de semifinal de samba da Mocidade

Observou-se também que a organização das atrações seguiu um roteiro padronizado, com poucas variações entre cada uma das etapas eliminatórias. Iniciava com breves clipes, onde personagens da equipe da escola falaram dos desafios do momento pandêmico para o samba, de como estão esperançosos na superação dessa fase e se preparando para um

<sup>9</sup> Valor aproximado do somatório dos acessos pelo canal Fitamarela e do Canal Mocidade. Acesso em: 6 out. 2021.

carnaval inesquecível pós-pandemia. A trilha sonora (variando entre o instrumental e sambas emblemáticos cantados *a capella* ou acompanhados apenas por palmas), as imagens – exibindo locais (a quadra ou o sambódromo) e objetos (a bandeira e os instrumentos da bateria) significativos para a memória afetiva do público, e os discursos – com alguns depoimentos dados por participantes com lágrimas nos olhos e um texto relatando a perda de componentes para a COVID-19 – procuraram emitir emoção aos internautas.

**Tabela 2** - Roteiro padrão das *lives* de eliminatórias do samba enredo da Mocidade

<b>Atração 1:</b>	Apresentação da bateria.
<b>Atração 2:</b>	Wander Pires, intérprete oficial da escola, canta sambas em exaltação à escola e sambas-enredo de desfiles antigos, sempre acompanhado pela bateria. A cada novo samba, aconteceu a mudança do elenco sobre o palco: casal de mestre-sala e porta-bandeira, velha-guarda, baianas e assistas masculinos e femininos.
<b>Atrações intercaladas:</b>	Entrevistas realizadas por membros do Departamento Cultural da Mocidade (em outro espaço, chamado de Cafofo do Cultural) com compositores, membros da diretoria e personalidades da agremiação.
<b>Atrações principais:</b>	Apresentação dos sambas concorrentes, anunciados pelo locutor Damasceno. Ao fim, divulgação dos sambas que seguiriam na competição, de acordo com a votação interna da diretoria da escola, cujos critérios não foram explicitados pela agremiação.
<b>Atração 4:</b>	Execução de sambas da escola com o intérprete oficial ou apresentação da bateria.

**Fonte:** Elaboração própria

O roteiro (Tabela 2) deixa evidente uma preocupação dos organizadores em oferecer ao público um produto com características de um programa de entretenimento televisivo, com a presença de apresentadores, diversidade de atrações para além do foco principal – eliminatórias do samba, previsão de atrações para preencher lacunas de tempo ou estabelecer transições entre as mesmas, possibilitando assim uma maior discricção nas trocas de “elenco” sobre o palco; organização do tempo para que as *lives* tivessem uma duração aproximada de 3 horas. Além dessas questões, percebe-se a intenção de fortalecer vínculos entre a escola e seus torcedores, valorizando a presença de figuras ilustres da Mocidade e trazendo sambas-enredo de carnavais emblemáticos para a escola.

Os apresentadores escolhidos para as *lives*, os jornalistas Fábio Fabato e Bárbara Pereira, são torcedores e biógrafos da agremiação<sup>10</sup>. A sinopse do enredo, inclusive, foi redigida por Fabato a partir das orientações do carnavalesco Fábio Ricardo.

Aliás, o enredo da Mocidade para o próximo carnaval é de temática negra e se intitula *Batuque ao caçador*, uma homenagem ao orixá Oxóssi e as relações que a divindade do panteão afro-brasileiro estabelece com a própria agremiação, sobretudo com a batida da bateria. Inteirados das características da escola e do tema norteador dos sambas em disputa, os apresentadores adotaram uma postura pedagógica ao trazer esclarecimentos sobre os fundamentos do enredo, explicando, entre outras questões, os significados de expressões ligadas aos cultos da umbanda e do candomblé que estão presentes nas letras dos sambas concorrentes.

Por estarmos em um período histórico de ampla discussão na sociedade de pautas que envolvem decolonialidade, questões étnico-raciais e de gênero, os comentários de Bárbara e Fabato no transcorrer das apresentações não se furtaram de posicionamentos sobre como essas questões se apresentam no contexto das escolas de samba. Observou-se a presença dessas pautas em diversos momentos da quarta *live*, em que a escola resolveu homenagear seu baluarte Tiãozinho da Mocidade, autor de cinco sambas-enredo vencedores da escola. Em dado momento, após Tiãozinho ser entrevistado por membros do departamento cultural da escola, Bárbara Pereira fez a seguinte declaração:

Eu queria registrar aqui que Tiãozinho, [assim como] outros baluartes do samba, merecem todo o nosso respeito, o nosso carinho, porque eles são intelectuais, são filósofos, filósofos de culturas que são as culturas populares, que muitas vezes as pessoas fecham os olhos, hierarquizam essas culturas (FITAMARELA, 2021).

Tal discurso se alinha à discussão contemporânea sobre valorização de saberes tradicionais. Alinhada a essa questão, Bárbara também se manifestou acerca da valorização das passistas femininas e sobre a importância da presença de mulheres interpretando sambas, ressaltando as questões de gênero dentro das escolas de samba.

---

<sup>10</sup> Bárbara é autora do livro *Estrela que me faz sonhar*, sobre a história da Mocidade, e Fabato é um dos autores de *As três irmãs: como um trio de penetras arrambou a festa*, em que uma das escolas “penetras” é a Mocidade.

A final do samba aconteceu no dia 28 de setembro. Às 21 horas, a Mocidade retornou ao seu canal no YouTube para anunciar o samba-enredo vitorioso na disputa. Naquele instante, parte da diretoria e de segmentos da agremiação se encontravam no pátio da Cidade do Samba – local onde ficam os barracões das escolas do Grupo Especial carioca –, concluindo a gravação do *Seleção do samba*. Como a Globo optou por não transmitir o programa ao vivo, levando-o ao ar semanas depois, cada agremiação escolheu um modo de divulgar o resultado. No caso da Mocidade, foi montada uma estrutura em uma das salas do barracão – portanto, próximo ao local de gravação – para facilitar o deslocamento dos participantes.

A *live* foi apresentada pelo assessor de imprensa da escola, Rodrigo Coutinho. Organizada em quatro blocos, os mesmos foram delimitados por imagens de desfiles consagrados da Mocidade, como uma espécie de intervalo televisivo, com direito a vinheta na abertura e nos intervalos. No primeiro bloco, participaram o carnavalesco Fábio Ricardo, além de Fábio Fabato, Bárbara Pereira e Renato Buarque, presentes em toda a série de *lives* da disputa. O cenário foi composto com premiações recebidas pela escola e um atabaque – instrumento utilizado nos rituais do candomblé e da umbanda –, remetendo ao enredo sobre Oxóssi. Salgadinhos sobre as mesas contribuíram para um clima descontraído, semelhante a um bate-papo em um bar.

**Figura 2** – Participantes no primeiro bloco da *live* da final



**Fonte:** Reprodução *live* da final de samba da Mocidade

Os convidados denunciaram nervosismo com a espera do resultado. Ao anunciar o samba campeão, da parceria do cantor e compositor baiano Carlinhos Brown com Diego Nicolau, Richard Valença, Orlando Ambrósio, Gigi da Estiva, Nattan Lopes, JJ Santos e Cabeça do Ajax, Coutinho abriu espaço para que os participantes tecessem comentários. Filho de Oxóssi, Fábio Ricardo considerou que o samba vitorioso representa bem o homenageado, “independente do orixá ser um pouco reservado, observador, mas ele é um orixá muito alegre, que é festeiro” (CANAL MOCIDADE, 2021). Também tendo a divindade como regente, Bárbara Pereira concordou com o carnavalesco, alegando que, embora os três sambas finalistas tivessem qualidade, o escolhido possuía uma capacidade maior de fazer dançar. “É corporal, é coisa de axé. O samba ‘bate’ e você começa a se mexer”, conclui Pereira (CANAL MOCIDADE, 2021). Enquanto isso, o público on-line interagiu no chat, manifestando sua satisfação ou insatisfação com o samba eleito.

Fabato exaltou a relevância da agremiação como um dos principais polos socioculturais da Zona Oeste, região que concentra 41,36% (2.614.728 habitantes) do total do município do Rio de Janeiro, sendo a que possui o menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)<sup>11</sup>.

A Mocidade Independente [...] é um referencial cultural da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Uma Zona Oeste que historicamente é sofrida para caramba, cujos investimentos públicos no geral não chegam e o investimento maior que foi feito, foi feito pela gente de lá. Ou seja, essa escola. Essa escola quando tá [sic] na Avenida, ela tá cantando os saberes de uma aldeia. A aldeia dela, a aldeia da Mocidade (CANAL MOCIDADE, 2021).

Na sequência, cinco dos oito compositores vencedores foram entrevistados. Diego Nicolau, que terá o quarto samba de sua autoria cantado pela Mocidade, contou que, enquanto aguardavam para entrar na *live*, seu parceiro Gigi da Estiva ligou para a mãe, de 93 anos, para informar que havia sido o vitorioso pela primeira vez na disputa. Emocionado, Gigi relatou que, quando mais novo, frequentava a quadra da Mocidade e sonhava ter um samba seu entoado pela escola. “E hoje Deus me deu este júbilo de eu gritar ‘é campeão’ pela minha escola do coração”, narrou o compositor (CANAL MOCIDADE, 2021).

---

<sup>11</sup> Disponível em: [www.institutorio.org.br/sobre\\_a\\_zona\\_oeste](http://www.institutorio.org.br/sobre_a_zona_oeste). Acesso em: 5 out. 2021.

Figura 3 – A emoção de Gigi da Estiva (à esquerda), ao lado de Diego Nicolau



Fonte: Reprodução *live* da final de samba da Mocidade

O compositor Orlando Ambrósio relatou sua sensação de tristeza pela interrupção do ciclo carnavalesco durante a pandemia. Para Ambrósio, também foi estranho lidar com a situação atípica de uma disputa de samba sem haver a festa, a emoção, a quadra lotada. Utilizando guias que denunciam seu contato com as religiões de matriz africana, o poeta agradeceu pelo enredo escolhido, pois, segundo ele, “a gente fica muito massacrado, e a religiosidade desse enredo mexeu demais com todo mundo, para as pessoas botarem a cara, defender a religião afro, defender cada um a sua ancestralidade, a umbanda, o candomblé, em um momento tão estranho do Brasil” (CANAL MOCIDADE, 2021).

Ao longo da *live*, ainda estiveram presentes o presidente da Mocidade, Flávio Santos, o vice-presidente, Luiz Cláudio Ribeiro, o intérprete Wander Pires, o mestre de bateria, Dudu Oliveira, os instrumentistas Jotinha, tocando cavaco, e Vitor Alves, no violão, além do casal de mestre-sala e porta-bandeira, Diogo Jesus e Bruna Santos. Diogo confessou que a homenagem a Oxóssi tem uma significação especial para ele: “Meu Pai Odé, sou filho dele, o cultuo por toda a minha vida. Para mim, vai ser uma responsabilidade muito grande, porque a gente tá falando da ancestralidade. [...] por mais que seja carnaval, a gente tem que levar a sério” (CANAL MOCIDADE, 2021). A *live* foi encerrada com Wander interpretando o samba-enredo oficial para o carnaval 2022, acompanhado dos três músicos presentes.

Tabela 3 – Análise das *lives* de semifinal e final do samba de 2022 da Mocidade

Etapa	Live de semifinal	Live da final
<b>Local de realização</b>	Quadra (Realengo - Zona Oeste do Rio)	Barracão (Cidade do Samba - Centro)
<b>Sentimento de emoção, reforço à identidade e resgate da memória afetiva</b>	Wander Pires interpreta sambas-exaltação e sambas-enredo famosos da escola.	Wander Pires interpreta o samba vitorioso pela primeira vez para o público.
	Apresentação dos sambas concorrentes, com os compositores cheios de garra e animação no palco.	Fala emocionada de Gigi da Estiva e demais compositores.
	Tiãozinho da Mocidade relembra sua história com a escola.	Vídeos de desfiles antigos consagrados nos intervalos.
<b>Adaptação do tradicional concurso</b>	Manutenção do roteiro do evento, quando este tinha público: 1) esquentar a bateria; 2) apresentação de sambas antigos pelo intérprete oficial, com participação do elenco; 3) apresentação dos concorrentes.	Formato adaptado prioritariamente para o programa <i>Seleção do samba</i> , da Rede Globo. Mudança do formato “live show” para um programa de bate-papo.
<b>Mensagem de resistência</b>	Discursos de Bárbara Pereira sobre a dança das passistas; a relevância de um número maior de mulheres como intérpretes nas escolas; exaltação de Tiãozinho da Mocidade como filósofo da cultura.	Compositor Orlando Ambrósio discursa sobre o momento de superação dos sambistas diante da pandemia e a necessidade do enredo em um momento de frequente intolerância religiosa.
	Falas dos apresentadores sobre cuidados e superação da pandemia.	Discurso de Fábio Fabato sobre a relevância da Mocidade para a Zona Oeste do Rio de Janeiro.
<b>Pedagogia e exaltação da religiosidade afro-brasileira</b>	Fabato explica o enredo sobre Oxóssi.	Bárbara Pereira, Fábio Ricardo e Diogo Jesus, filhos de Oxóssi, oferecem informações sobre o orixá.
	Os sambas concorrentes apresentam a narrativa sobre o orixá homenageado.	Utilizando guias, Orlando Ambrósio discursa sobre a ancestralidade e o enredo.
	O atabaque e outros signos referentes ao Candomblé e à Umbanda se fazem presentes no cenário e nas vinhetas.	O atabaque e outros signos referentes ao Candomblé e à Umbanda se fazem presentes no cenário e nas vinhetas.
<b>Produção da live</b>	A cargo da produtora Fitamarela.	Não foi informada a produtora de vídeo.
	Qualidade técnica de áudio e vídeo.	Qualidade técnica de áudio e vídeo.
	Utilização de várias câmeras, o que viabiliza cortes de edição.	Utilização de, pelo menos, duas câmeras, o que viabiliza cortes de edição.

Vídeo institucional sobre a volta das atividades da escola, exibido na abertura e no encerramento da <i>live</i> , valorizando a marca Mocidade.	Produção de vinhetas para a abertura, encerramento e intervalos.
Organização e planejamento, explicitados com a presença de entrevistados no Cafofo do Cultural nos instantes de troca dos músicos no palco.	Organização e planejamento, explicitados na produção de intervalos nos instantes de troca dos entrevistados.
Apresentação feita por profissionais capacitados, sendo jornalistas e escritores associados à escola.	Apresentação feita por profissional capacitado, sendo jornalista e assessor de comunicação da agremiação.
Cuidado com a cenografia, com grandiosos banners feitos para a <i>live</i> e boa iluminação.	Cuidado com a cenografia – presença do atabaque, televisão exibindo a identidade visual do evento, quadros e premiações na parede, “ambiente de barzinho” no primeiro bloco e boa iluminação.
Divulgação de patrocinadores e apoiadores nos banners presentes no palco e compondo o cenário do Cafofo do Cultural.	Divulgação do principal patrocinador – a marca de azeite Royal – nos créditos exibidos no início e no fim da <i>live</i> .
Inserção de legenda na tela, com a letra dos sambas antigos e dos concorrentes, no ato da execução dos mesmos.	

Fonte: Elaboração própria

A principal diferença entre a *live* da final em relação ao padrão das demais etapas do concurso foi a ausência de apresentação dos sambas concorrentes, uma vez que tal evento se transformou em um programa da Rede Globo. Assim, a última *live* funcionou como uma espécie de bastidores em relação ao *Seleção do samba*, e, por isso, com uma configuração mais informal. Muitas falas foram relacionadas à pertinência do enredo, à relação da Mocidade com Oxóssi. Logo, observa-se a intenção de focar no tema do carnaval 2022 (ponto de comunhão) para diminuir as tensões da disputa, pois naquele momento toda a escola precisava começar a defender o samba escolhido, a despeito de preferências individuais pelos derrotados.

Guardadas as devidas diferenças, é possível identificar pela Tabela 3 que ambas combinaram informação, entretenimento e emoção, aproveitando-se para emitir mensagens

de resistência. Ao passo que procuraram manter a tradição do evento, também se abriram às possibilidades viabilizadas pela transmissão on-line – tais como edição, vinheta, legenda, intervalos e entrevistas. Em um jogo de perdas e ganhos, a disputa teve seus caracteres festivo e emocional comprometidos, ao passo que teve a vantagem de ser mais pedagógica, informativa e democrática – ao viabilizar que os sambistas possam assisti-la de qualquer local do mundo, sem o custo do ingresso.

## **Considerações finais**

O tempo ritualístico do calendário anual carnavalesco (CAVALCANTI, 1999) foi atravessado pelo contexto da pandemia, exigindo das escolas de samba novas formas de realização dos seus eventos mais significativos. Observou-se que essa temporalidade expandida alterou também os espaços de vivência do samba, que encontrou nas redes virtuais uma oportunidade de novas vivências que são, de fato, estratégias de sobrevivência.

Até o início da pandemia, a Mocidade – agremiação observada neste estudo de caso através do método desenvolvido por Yin (2001) – tinha produzido apenas um vídeo para o seu canal oficial no YouTube. 20 meses depois, a página possuía 33 postagens e mais de quatro mil inscritos, além de ter transmitido suas quatro *lives* eliminatórias de samba também no canal Fitamarela, com 180 mil inscritos e quase 800 vídeos produzidos até outubro de 2021. Cada *live* teve um público médio de 20 mil espectadores, um número bastante superior à frequência média de público nos eventos da quadra, que apenas em eventos especiais, como a final de samba, se aproxima do limite de 12 mil pessoas que o local comporta. Os constantes pedidos para que o público se inscreva no canal da escola no YouTube mostram como a Mocidade passou a dar importância a esta rede, sinalizando que a *ciberquadra* da agremiação da Zona Oeste se tornou uma realidade.

Se no período pré-pandemia de COVID-19 a presença das escolas de samba na internet era vista como limitada e, por vezes, amadora, a necessidade imposta pela nova realidade viabilizou o aceleração da inserção dessas instituições culturais no ambiente virtual. Ainda que continuem tendo uma significativa parceria com a televisão – que segue relevante tanto pelo aspecto financeiro como por divulgar e transmitir a festa para um grandioso público – as escolas se abrem, com algum atraso, para o universo de possibilidades que o meio on-line

pode oferecer. A partir de então, todas as facetas que envolvem a existência de uma agremiação precisam ser repensadas e atualizadas, seja do ponto de vista do marketing, do cultural, do social ou do mercadológico. O folclore carnavalesco midiaticizado, nos termos apontados por Melo (2006), segue seu processo de negociação e adaptação das tradições culturais populares às novas linguagens comunicacionais e tecnológicas como forma de acompanhar a sociedade do seu tempo.

Seguindo os preceitos elaborados por Bardin (2016), por meio da análise dos conteúdos apresentados nas *lives* de semifinal e na final da disputa de samba da Mocidade, inferiu-se que televisão e redes sociais não se mostram concorrentes, mas complementares. Um exemplo é a própria disputa de samba do carnaval 2022. A Rede Globo, precisando agradar um público bastante mais amplo do que o nicho do carnaval, optou por fazer do evento um programa gravado e editado. Para suprir a ausência da tradicional emoção evocada no ato do anúncio dos sambas vitoriosos, algumas escolas investiram em *lives*, onde buscaram atender às demandas do segmento de internautas apaixonados pela festa.

Apenas o fim da pandemia e o retorno dos sambistas às sedes poderá comprovar qual será a herança deste período para o carnaval carioca. Mas temos a hipótese de que os eventos transmitidos com qualidade técnica e crescente profissionalismo – constituindo-se nas *ciberquadras* – serão fundamentais para que as escolas de samba continuem triunfando no intuito de seduzir, encantar e se comunicar com a sociedade, em especial com as novas gerações de sambistas.

## Referências:

- ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: Seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.
- ARSÊNIO; GIBI; MOCIDADE, Tiãozinho. **Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas**. 1984. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/mocidade-independente/samba-enredo-1985.html>. Acesso em: 22 set. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BÁRTOLO, Lucas; SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. Notas sobre as escolas de samba e a pandemia do novo coronavírus. **Cadernos de Campo**. São Paulo: USP, vol. 29, 2020.
- BREGUÊZ, Sebastião. Os estudos de folkcomunicação hoje no Brasil. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 25. 2002, Salvador/BA. Anais. Salvador/BA, 2002.
- CANAL MOCIDADE. **Anúncio do samba campeão – carnaval 2022**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WYfgtjfUezM>. Acesso em: 04 out. 2021
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo**: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- FERREIRA, Felipe. **O livro de outro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FITAMARELA. **Disputa de samba da Mocidade Independente - 4ª live**. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=vH5o4SFsNbs&t=2977s&ab\\_channel=Fitamarela](http://www.youtube.com/watch?v=vH5o4SFsNbs&t=2977s&ab_channel=Fitamarela). Acesso em: 28 set. 2021.
- GIBSON, William. **Neuromancer**. New York: Ace Books, 1984.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MELO, José Marques de. Folkcomunicação na era digital. A comunicação dos marginalizados invade a aldeia global. **Razón y Palabra**. Quito (Equador): n. 49, fevereiro-março 2006.

MORAIS, Frederico. A primazia do visual. In: **Chorei em Bruges**: crônicas de amor à Arte. Rio de Janeiro: Avenir, 1983.

SANTA ROSA, Eleonora. A voz do morro. In: SALLES, Evandro (org.). **O Rio do samba**: resistência e reinvenção. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. (2Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001.

## O silêncio da Sapucaí e o barulho na internet: relação espaço-tempo durante o carnaval da pandemia

Valmir Moratelli<sup>1</sup>  
Mariana Dias<sup>2</sup>

**Submetido em: 29/09/2021**

**Aceito em: 16/11/2021**

### RESUMO

Diante das adversidades provocadas pela recente experiência da pandemia de Covid-19, a proposta desse artigo é discutir a ausência dos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro a partir da experiência de uma transmissão ocorrida pela internet nos dias de carnaval, em fevereiro de 2021. Ao se analisar um canal do YouTube chamado “Boi com Abóbora”, que utiliza imagens de carnavais antigos para fazer transmissão no tempo presente, o trabalho discute noções de nostalgia e memória. O embaralhamento de narrativas, novos recortes e uma supressão do tempo contemporâneo atravessam esse objeto, que nos faz pensar sobre a identidade cultural como ligação do coletivo social, ou a criação do senso de pertencimento. Como metodologia, explicamos de forma empírica o objeto, como foi realizada a transmissão e suas características, para se discutir, em seguida, como essa experiência alivia danos do distanciamento social causado pela pandemia. Tal atividade nos leva a apresentar, entre os resultados, uma reflexão sobre os impactos e transformações da cultura, mesmo quando as manifestações populares estavam aparentemente suspensas. Desse modo, conclui-se que as forças culturais, em tempos de crise pandêmica, se mantêm em sua tônica máxima, a de fazerem presentes como forma de elo e pertencimento social.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Carnaval; Escolas de samba; Memória; Nostalgia.

---

<sup>1</sup> Valmir Moratelli é doutorando do PPGCOM da PUC-Rio. Integrante do Grupo de Pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática – dos folhetins às séries audiovisuais”. Correio eletrônico: vmoratelli@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação pelo PPGCOM da PUC-Rio. Correio eletrônico: mari.dias@gmail.com

## **The silence of Sapucaí and the noise on the internet: Space-time relationship during the carnival of the pandemic**

### ABSTRACT

In view of the adversities caused by the recent experience of the Covid-19 pandemic, the purpose of this article is to discuss the absence of the samba school parades in Rio de Janeiro based on the experience of an internet transmission during carnival days, in February 2021. When analyzing a Youtube channel called “Boi com Abobora”, which uses images from ancient carnivals to broadcast in the present time, the work discusses notions of nostalgia and memory. The shuffling of narratives, new cuts and a suppression of contemporary time cross this object, which make us think about cultural identity as a link to the social collective, or the creation of a sense of belonging. As a methodology, we empirically explain the object, how the transmission was carried out and its characteristics, to then discuss how this experience alleviates the damage caused by the social distancing caused by the pandemic. Such activity leads us to present, among the results, a reflection on the impacts and transformations of culture, even when popular demonstrations were apparently suspended. Thus, it is concluded that cultural forces, in times of pandemic crisis, remain in their maximum tone, that of making themselves present as a form of link and social belonging.

### KEY-WORDS

Folk communication; Carnival; Samba schools; Memory; Nostalgia.

## **El silencio de Sapucaí y el ruido en internet: Relación espacio-tiempo durante el carnaval de la pandemia**

### RESUMEN

En vista de las adversidades provocadas por la experiencia reciente de la pandemia Covid-19, el propósito de este artículo es discutir la ausencia de los desfiles de las escuelas de samba en Rio de Janeiro a partir de la experiencia de una transmisión por Internet durante los días de carnaval, en febrero. 2021. Al analizar un canal de Youtube llamado “Boi com Abobora”, que utiliza imágenes de antiguos carnavales para difundir en la actualidad, la obra discute nociones de nostalgia y memoria. El barajado de narrativas, nuevos recortes y una supresión de la época contemporánea atraviesan este objeto, que nos hacen pensar en la identidad cultural como un vínculo con el colectivo social, o la creación de un sentido de pertenencia. Como metodología, explicamos empíricamente el objeto, cómo se llevó a cabo la transmisión y sus características, para luego discutir cómo esta experiencia alivia el daño causado por el distanciamiento social provocado por la pandemia. Tal actividad nos lleva a presentar, entre los resultados, una reflexión sobre los impactos y transformaciones de la cultura, aun cuando aparentemente las manifestaciones populares estaban suspendidas. Así, se concluye que las

fuerzas culturales, en tiempos de crisis pandémica, permanecen en su tono máximo, el de hacerse presentes como forma de vínculo y pertenencia social.

## PALABRAS-CLAVE

Comunicación popular; Carnaval; Escuelas de samba; Memoria; Nostalgia.

## Introdução

Sob o contexto da pandemia de Covid-19, que ainda causa desdobramentos no país e no mundo no decorrer do segundo semestre de 2021, serão discutidos neste trabalho aspectos culturais da relação entre memória e nostalgia na prática relacional do carnaval carioca, mais precisamente com os desfiles das escolas de samba da Marquês de Sapucaí. A abordagem pretendida envolve uma investigação que relaciona a cultura carnavalesca e a (folk)comunicação na pandemia.

O objetivo desse artigo é, desse modo, analisar uma inusitada prática de atividades comunicacionais oriundas das redes sociais, que permitiu suprimir, em partes, a ausência dos desfiles das escolas de samba no cotidiano pandêmico dos foliões. Com a proibição de eventos no país, o carnaval foi suspenso em 2021 em todas as suas manifestações públicas, afim de evitar aglomeração e propagação do novo coronavírus. Entretanto, um grupo de jornalistas, formado por profissionais que costumam fazer a cobertura noticiosa dos desfiles da Marquês de Sapucaí, resolveu criar um canal no YouTube para transmitir alguns carnavais marcantes das escolas de samba, dando-lhes nova narrativa e suprimindo a relação temporal.

Os desfiles de escola de samba foram criados oficialmente, a partir de 1932. Antes disso, porém, nos anos 1920, surgiram as primeiras escolas de samba com os sambistas do bairro do Estácio, entre eles Ismael Silva, que fundaram a escola Deixa Falar (hoje Estácio de Sá) e o primeiro concurso de sambas, em 1929, que contou com a participação da Estação Primeira da Mangueira. Sua origem está relacionada aos morros cariocas, onde, em geral, moravam os sambistas (VIANNA, 1995).

Estas primeiras décadas não contavam com a organização que se tem atualmente. As escolas desfilavam sem horário pré-definido, itinerário, disputa ou qualquer tipo de premiação para a campeã. Ainda que não caiba aqui um detalhamento do processo histórico de estruturação dos desfiles de escola de samba, vale ressaltar que os desfiles como se

conhece hoje são, em parte, resultado da inauguração do sambódromo, em 1984, idealizado pelo então governador Leonel Brizola e o antropólogo Darcy Ribeiro, e projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Assim como já era realizado na Avenida Presidente Vargas, o espaço projetado como uma avenida margeada por arquibancadas permitiu a verticalização das alegorias e maior organização na competitividade entre as agremiações.

Hoje o desfile das escolas de samba se trata de uma das maiores manifestações populares do país, reconhecido no mundo, e tem grande atrativo econômico em termos de geração de receita e de trabalho para a cidade do Rio de Janeiro. Dados da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur)<sup>3</sup> mostram que o carnaval de 2020, portanto o último antes da paralisação causada pela pandemia de Covid-19, injetou na economia formal e informal da cidade, no período que inclui a semana anterior aos desfiles, mais de R\$ 4 bilhões, superando os R\$ 3,78 bilhões do ano anterior, 2019. Esses números refletem a importância econômica do evento no calendário da cidade e do país. Segundo o Ministério do Turismo, com dados de 2018, o impacto do carnaval na economia naquele ano atingiu R\$ 3 bilhões, gerando mais de setenta mil postos de trabalho e uma arrecadação de impostos de R\$ 179 milhões, sendo R\$ 77 milhões de Imposto sobre Serviços (ISS) somente para o Rio de Janeiro.

Em 2021, o sambódromo se manteve às escuras durante o carnaval, pela primeira vez desde que foi inaugurado. Ao se trazer para o tempo presente estes desfiles antológicos, marcados na memória afetiva dos que acompanham o carnaval carioca, tal prática, no contexto do espaço virtual, possibilitou emergir uma fantasia nostálgica de um mundo ainda sem distanciamento social e uso de máscaras. Recorrendo a Carvalho (2007), é importante, desde já, salientar que:

as manifestações culturais estão no centro do espaço ocupado hoje pelos estudos folkcomunicacionais. A partir deste diagnóstico inicial, as mesmas podem ser entendidas como formas de expressão da cultura de um povo, constituindo movimento de determinada cultura, em época e lugar específicos (CARVALHO, 2007, p. 64).

A construção imaginativa de um desfile de escola de samba no tempo presente se faz em duas esferas de mediação: o interlocutor precisa usar o tempo presente para imagens do

---

<sup>3</sup> Ler mais em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-02/escolas-de-samba-movimentam-economia-durante-todo-ano-no-rio>>. Acesso em 28/09/2021.

passado e, junto a isso, o receptor precisa fingir acreditar que houve uma supressão da lógica temporal para embarcar nessa nova narrativa. Isso só é possível porque o receptor (o espectador, internauta ou seguidor) carrega consigo a memória afetiva com aquelas imagens agora retransmitidas.

Acredita-se que este jogo entre passado e presente na relativização de manifestações populares se dá “fazendo um percurso em que o passado é somado com as experiências do presente e reinterpretado. A memória se faz importante por sua capacidade de agir sobre o presente, contribuindo para a afirmação da identidade” (CRUZ, MENEZES, PINTO, p. 12).

Para Bakhtin (1981), isso só é possível porque o ato de carnavalizar não é um processo estático, definido em um conteúdo finalizado, mas uma atividade flexível de visão artística. “O carnaval, na concepção do autor, é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente” (SOERENSEN, 2017, p.320). Desde seus primórdios, portanto, o carnaval tem como proposta revogar “o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens” (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Já em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, Bakhtin reforça a possibilidade de inversão na lógica reinante como suspensão da realidade.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social [...] o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval (BAKHTIN, 1999, p. 70).

O rompimento com a lógica organizacional da sociedade já é um indício de como as fronteiras com a fantasia são factíveis de serem alcançadas na proposta de fuga do real, também nos dias atuais. Para o antropólogo Roberto DaMatta (1981), em seu livro “Carnavais, malandros e heróis”, essa inversão de hierarquia é pertinente a um país como o Brasil, marcado por grandes desigualdades sociais. Para DaMatta, as figuras de malandros e heróis, antagonistas em suas definições primordiais, se complementam como criações sociais que refletem os problemas e dilemas básicos da sociedade que os concebeu. Daí o Carnaval ser

uma inversão pertinente da realidade brasileira: uma festa sem dono num país que tudo hierarquiza (DAMATTA, 1981, p. 116).

Segundo Daniel Miller (2002), a cultura é um processo através do qual grupos humanos se constituem e se socializam. Hall (1997) considera que o conceito de cultura está centrado na produção e na troca de significados entre membros de uma sociedade ou grupo. Os significados dados aos signos não são fixos ou imutáveis, se transformam ou se perpetuam a partir de seus usos. Os signos que ganham significado e relevância, a partir dos processos culturais de uma sociedade, tornam-se símbolos de uma cultura, constituindo-se como parte fundamental de sua cultura material, como é o carnaval para a cultura brasileira (MILLER, 2002; HALL, 1997).

Conforme Gonçalves e Martins (2015, p. 3), “na sua dimensão sociológica, a cultura aponta para uma ação intencional de produção cultural, ou seja, há um desígnio manifesto de criar determinados sentidos e de atuar diante de algum tipo de público”. Ainda segundo os autores, é devido a essa intencionalidade, que agem “as mãos ‘visíveis’ (o Estado) e ‘invisíveis’ (o mercado) na produção da cultura”. Nessa lógica, a cultura se caracteriza e se faz presente a partir de uma estrutura organizada na sociedade, seja por um circuito integrado por agentes, seja pelas organizações que fornecem “concretude à produção, circulação e consumo cultural” (GONÇALVES; MARTINS, 2015, p. 3). O Carnaval se insere nessa lógica, como será exposto mais à frente.

Assim posto, antes da discussão se aprofundar nos meandros de memória e nostalgia, é necessário descrever o nosso objeto de análise, para melhor compreensão da presente proposta.

## Objeto de análise

Com a suspensão da realização dos desfiles das escolas de samba no carnaval de 2021, devido à fase crítica da pandemia de Covid-19 que o país atravessava no período, o canal do YouTube Boi com Abóbora4 teve a curiosa iniciativa de lembrar desfiles históricos da Marquês de Sapucaí, do Rio de Janeiro. O canal, também com forte presença nas redes

---

4 O canal Boi com Abóbora (<https://www.youtube.com/c/BoicomAbóbora>) é definido como um “canal de cultura colaborativa”. Seu nome é inspirado no termo que remete, de forma jocosa no meio do carnaval, como um “samba ruim”. O compositor João Nogueira tem uma música de mesmo nome, que diz: “E o samba de sobra/ era um tremendo boi com abóbora/ rimava açúcar com sal”.

sociais<sup>5</sup>, é uma iniciativa do jornalista Fábio Fabato, do enredista João Gustavo Melo e do carnavalesco André Rodrigues, e está no ar desde 2013.

Dividida em duas noites de carnaval – dias 12 e 13 de fevereiro de 2021 – a programação foi definida após eleição para voto popular em suas redes sociais, afim de selecionar doze desfiles, um de cada escola de samba que desfila no Grupo Especial, o grupo que concentra a chamada “elite do samba”. A ordem de apresentação foi exatamente a mesma que se daria caso não houvesse interrupção dos desfiles por parte das autoridades sanitárias em 2021.

**Figura 1** – A semelhança de logo: *Globeleza* (TV Globo) e *Boi Beleza* (internet)



**Fonte:** Reproduzido, respectivamente, de [https://logos.fandom.com/wiki/Carnaval\\_Globeleza](https://logos.fandom.com/wiki/Carnaval_Globeleza) e <https://www.youtube.com/channel/UCV36s1e6o9aoFq2S-eZtwNw>

Em formato de *live* na plataforma de vídeos, a primeira noite<sup>6</sup> teve a apresentação dos desfiles da Imperatriz Leopoldinense, Mangueira, Salgueiro, São Clemente, Viradouro e Beija-Flor de Nilópolis. Na noite seguinte<sup>7</sup>, estava programado para desfilarem Paraíso do Tuiuti, Portela, Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos da Tijuca, Acadêmicos do Grande Rio e Vila Isabel. O evento foi chamado de *Boi Beleza*, uma clara alusão ao *Carnaval Globeleza* (Figura 1), marca registrada da TV Globo, única detentora dos direitos de transmissão dos desfiles de escola de samba na atualidade. Todos os desfiles apresentados eram, na verdade, resgate de transmissões antigas de carnavais da TV Globo e da extinta TV Manchete, disponíveis em diversos canais gratuitos da internet.

<sup>5</sup> As redes sociais de divulgação do canal são: Instagram - <https://www.instagram.com/boicomabobora/> / Facebook - <https://www.facebook.com/boicomabobora/> / Twitter - <https://twitter.com/boicomabobora>.

<sup>6</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=k-kk0nXPFDY&t=249s>>.

<sup>7</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Zu20h5NEYvk&t=2s>>.

Quadro 1 – Ordem das apresentações e respectivos enredos

SEXTA-FEIRA (12/02)	SÁBADO (13/02)
Imperatriz Leopoldinense: 1996 (Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Imperatriz Leopoldina);	Tuiuti: 2018 (Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?)
Mangueira: 2017 (Só com a Ajuda do Santo)	Portela: 1995 (Gosto que me Enroscó)
Salgueiro: 2007 (Candaces)	Mocidade Independente: 1997 (De Corpo e Alma na Avenida)
São Clemente 2015 (A Incrível História do Homem que só Tinha Medo... Fernando Pamplona)	Unidos da Tijuca: 2004 (O Sonho da Criação e a Criação do Sonho: A Arte da Ciência no Tempo do Impossível)
Viradouro: 1998 (Orfeu, O Negro do Carnaval)	Grande Rio: 2006 (Amazonas: Delírios e Verdades do Eldorado Verde)
Beija-Flor: 1986 (O Mundo É uma Bola)	Vila Isabel: 1993 (Gbalá, Viagem ao Templo da Criação)

Fonte: Descrição dos autores a partir do canal do YouTube Boi com Abóbora

Com uma audiência média de 1,5 mil pessoas acompanhando ao vivo, o *Boi Beleza* chegou a ocupar o segundo lugar nos *trending topics* do Twitter no Brasil, já na primeira noite de exibição. Ao longo da transmissão da primeira parte dos desfiles, mais de 20 mil pessoas assistiram às reprises, comentadas como se estivessem acontecendo ao vivo, em tempo real. Até o dia 6 de setembro de 2021, data dessa presente análise, a transmissão acumulava mais de 33 mil visualizações, a respeito da *live* que passou de sete horas ininterruptas de duração. A programação se iniciou às 21h, com a Imperatriz, e terminou depois das 4h com a Beija-Flor.

Assim como ocorre durante os desfiles ao vivo, quarenta jurados foram convidados – entre sambistas, jornalistas, pesquisadores e apaixonados por carnaval – para acompanharem as apresentações do canal para uma apuração com os mesmos quesitos já conhecidos do público que frequenta a Marquês de Sapucaí. O resultado, com direito a um troféu de campeã, foi revelado na Quarta-feira de Cinzas<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=KCox39s5eTk&t=2s> >.

Na primeira noite desses desfiles virtuais, o prefeito do Rio Eduardo Paes participou da *live*, fazendo a abertura “oficial” do *Boi Beleza* (Figura 2). “Não é como eu gostaria. Mas tem um esforço das pessoas entenderem que vivemos um momento difícil, temos que proteger a vida das pessoas. Sem muita aglomeração, sem festa, mas a causa é nobre”, disse ele, se referindo ao cancelamento dos desfiles inéditos. O comentarista Fábio Fabato reforçou a ideia daquele projeto: “A gente está fazendo uma transmissão com desfiles históricos que vão passar de novo (na Sapucaí). Na verdade, a gente esqueceu que eles já passaram. É como se estivessem acontecendo ao vivo. A gente está operando na lógica do entretenimento e do lúdico do carnaval”.

**Figura 2** – Os comentaristas do *Boi Beleza* e o prefeito do Rio, Eduardo Paes, abrindo a transmissão virtual dos desfiles



Fonte: Canal de YouTube Boi com Abóbora

Nesse momento, surgem imagens antigas das arquibancadas lotadas da Sapucaí (Figura 3). O comentarista volta a reforçar: “Vamos operar no lúdico, meu povo. A Sapucaí está lotada. A primeira escola a passar hoje é a Imperatriz Leopoldinense, que já está na concentração”. Essa operacionalidade na lógica do lúdico, como ele mesmo apresenta, é um acordo a ser firmado com os internautas, que acompanham a transmissão na mesma intensidade ilusória. Há comentários dos espectadores no chat que confirmam esse pacto

nostálgico, tais como: “Já estou na arquibancada ansioso”, “Quero ver a Mangueira desfilar lindamente”, “Preparei os petiscos e vou até de manhã acompanhando os desfiles”, entre tantos outros.

Ainda no começo da transmissão, Fabato alerta: “Preciso dar uma informação a vocês sobre o serviço de meteorologia. Há uma previsão de chuva para o final dos desfiles”. Essa referência à chuva é porque o último desfile da noite seria o da Beija-Flor, de 1986 (“O mundo é uma bola”, criado por Joãosinho Trinta), no qual a agremiação desfilou debaixo de uma tempestade e se tornou antológico justamente pelo alagamento da avenida.

**Figura 3** – Os comentaristas falam sobre a Sapucaí lotada, no tempo presente, utilizando imagens passadas



Fonte: Canal de YouTube Boi com Abóbora

Em uma entrevista a Band TV, o jornalista Fábio Fabato declarou sua intenção em mexer com a memória e nostalgia dos foliões do carnaval carioca em tempos de pandemia. “Precisamos estar em casa até todo mundo se vacinar e nada melhor do que voltarmos à estética de uma folia delirante, quebrando tempo e espaço, fazendo com que as pessoas revivam grandes desfiles”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Ver mais em < <https://setor1.band.uol.com.br/em-fofia-delirante-boi-com-abobora-promove-nova-disputa-entre-desfiles-antigos/>>.

Essa quebra de tempo e espaço, como mencionado pelo organizador da transmissão, se deu, principalmente pela narrativa no tempo presente, em que se utilizou a reedição de imagens do passado para reviver desfiles antológicos, porém sendo reorganizados para a atualidade nos comentários acerca dos fatos reprisados. Como em uma transmissão de televisão em tempos de carnavais reais, o programa do YouTube exibiu cada ala e carro alegórico, detalhes do samba e da comissão de frente, com comentários de quem parecia acompanhar os desfiles ao vivo, pela primeira vez.

O jornal *Extra*, do grupo Globo, que controla os direitos de transmissão, chegou a noticiar, semanas antes, a proposta do programa *Boi Beleza*: “No carnaval do coronavírus, canal do YouTube vai transmitir desfiles antigos”<sup>10</sup>. Entretanto, com o sucesso da primeira noite de transmissão e a repercussão nas redes sociais, a *live* interativa realizada pelo canal foi tirada do ar<sup>11</sup>, sem qualquer aviso prévio, exatamente na hora em que a TV Globo começava a exibir as suas já programadas reprises de carnaval<sup>12</sup>. O Boi com Abóbora precisou exibir a mensagem: “Este vídeo não está mais disponível devido à reivindicação de direitos autorais das Organizações Globo”. Consultada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, a emissora disse que “adota estratégias de proteção ao seu conteúdo e faz campanhas de esclarecimento sobre a ilegalidade e os riscos de sua utilização indevida”<sup>13</sup>.

Apesar dessa não exibição completa dos desfiles da segunda noite, manteve-se a ideia inicial de haver uma apuração do *Boi Beleza*. Os jurados foram convidados a assistirem aos desfiles que não foram exibidos no canal, já que continuam disponíveis no YouTube. Até o dia 6 de setembro de 2021, a *live* da segunda noite, ainda que interrompida, contava com mais de 14 mil visualizações. A apuração, que aconteceu na Quarta-feira de Cinzas, no dia 17 de fevereiro, teve 5,5 mil visualizações. E o desfile das campeãs<sup>14</sup>, quando as seis primeiras agremiações voltam a desfilar na Marquês de Sapucaí, contabiliza quase 9,5 mil visualizações.

---

<sup>10</sup> Ver mais em < <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/no-carnaval-do-coronavirus-canal-do-youtube-vai-transmitir-desfiles-antigos-24855850.html>>.

<sup>11</sup> Ver mais em < <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/globo-derruba-live-do-boi-beleza-e-canal-no-youtube-e-suspenso/>>.

<sup>12</sup> O programa ‘Desfile Número 1 Brahma’ – o especial de Carnaval da TV Globo com cinco minutos de exibição para desfiles antológicos de diferentes épocas.

<sup>13</sup> Ver mais em < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/globo-derruba-live-de-desfiles-de-carnaval-antigos-no-youtube/>>.

<sup>14</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=PIIajOc3Jw4&t=2483s>>.

Ou seja, no total, o programa teve 62 mil visualizações. A Marquês de Sapucaí comporta um público médio de 70 mil pessoas.

Este sucesso na interação do público com os desfiles das escolas de samba, numa referência a apresentações bastante conhecidas, se deve a dois fatores centrais dessa presente análise: 1. A utilização da memória na importância de manifestações culturais populares; e 2. O afeto da nostalgia vivida durante o isolamento causado pela pandemia de Covid-19. Essas duas hipóteses serão tratadas a seguir, tendo como base a discussão sobre memória e nostalgia na criação de laços sociais.

## **Memória e nostalgia**

A cultura é a maneira de viver de um povo. A experiência é o enquadramento de uma memória narrativa. É a partir da memória que se constitui o nosso sentimento de identidade tanto individual quanto coletivo. Assim sendo, tanto a memória como a identidade são construções sociais. A identidade é mobilizada pela diferença, envolvendo um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas. A identificação é uma construção, um processo nunca acabado, sempre em andamento, podendo ser sempre sustentada ou abandonada (HALL, 2000). Do mesmo modo, a memória deve ser entendida como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes (HALBWACHS, 2016).

Mais do que apenas um evento festivo, o carnaval se apresenta como um símbolo de uma cultura e identidade nacional. Assim, sua suspensão afeta diretamente a percepção de identidade. Em um momento de forte desestruturação social, econômica e psicológica como a pandemia, tornar possível que o carnaval se faça presente é de grande relevância, pois promove a continuidade de uma identidade, além de acionar a memória e a nostalgia, podendo assim nos lembrar de quem somos e que o amargo presente ainda poderá ser superado.

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale lembrar que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas e não são fenômenos que devam ser

compreendidos como essência de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 13).

Sendo a memória e a identidade fenômenos que estão sempre a serem negociados e não isentos a mudanças, o programa criado pelo canal Boi com Abóbora permite a manutenção desse laço social e identitário com o carnaval. Além do estímulo à memória afetiva de um grupo que estaria órfão de seu tão importante carnaval, o *Boi Beleza* também ofereceu uma oportunidade de partilha social entre eles. A área de comentários se tornou um local de encontro e troca de experiências entre espectadores durante as exposições.

A respeito desse tipo de experiência, Maurice Halbwachs (2016) argumenta que o depoimento não tem sentido, senão em relação a um grupo do qual se faz parte, pois supõe um acontecimento real outrora vivido em comum e, por isso, depende do quadro de referência no qual evoluem presentemente o grupo e o indivíduo que o atestam.

A memória de quem já viu os desfiles teve que ser renegociada com as reprises. A memória sofre flutuações em função do momento em que é articulada e as preocupações do momento podem afetar sua estruturação. O que a memória grava, recalca, exclui ou relembra é resultado de um trabalho de organização (POLLAK, 1992). A memória tenta sempre buscar a coerência e, assim, na tentativa de encadear os fatos em uma ordem cronológica, também pode causar distorções. Talvez assim os desfiles não sejam exatamente como as pessoas se lembrassem. Isso pode criar uma nova dimensão espectral para este público, que irá conjugar a lembrança da realidade rerepresentada com o novo tempo no qual se insere, tendo acumulado novas vivências em sua bagagem.

Ao analisar produtos culturais que operam sob a ordem da nostalgia, as autoras Castellano e Meimaridis (2017) comentam sobre a dualidade do reconforto do reencontro com o que já se conhece e o incômodo sobre a percepção de que o tempo passou.

Ao transformar o tempo em um espaço retornável, a nostalgia permite aos indivíduos retomarem momentos do passado. É uma estratégia de manejo do tempo em um contexto em que ele parece cada vez mais fugidio. Nota-se que com os avanços tecnológicos, esse retorno se tornou aparentemente “viável” e, assim, o que começou como uma doença<sup>15</sup> se tornou um recurso mercadológico rentável (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 65).

---

<sup>15</sup> As autoras se referem a antiga concepção da palavra nostalgia, que estava relacionada à saudade de casa e foi incorporada na lista de patologias médicas. Segundo Krystine Batcho, ao longo do tempo essa semântica se ampliou, passando-se a noção de nostalgia para o anseio ou falta de aspectos do passado

A exibição dos desfiles só foi possível pela existência de uma rede social como o YouTube, que permitiu além da realização do próprio *Boi Beleza*, o compartilhamento de todos os desfiles selecionados por voto popular. A iniciativa reativou a memória afetiva daqueles que os presenciaram, fazendo aflorar sentimentos e emoções ligados aos bons momentos vividos. Mas mesmo quem nunca os viu também pode se sentir nostálgico?

Pesquisadora da temática da nostalgia, a psicóloga e pesquisadora Krystine Batcho diferencia a nostalgia pessoal da nostalgia histórica. A primeira se refere a alguém que sente a falta ou se lembra saudoso de aspectos da vida que já viveu e que guardou na memória. A nostalgia histórica pode ser um apego emocional ou um anseio por tempos na história anteriores ao próprio nascimento de quem a sente, ou seja, a pessoa pode sentir esse tipo de nostalgia com relação a experiências que nunca teve, talvez por ter lido a respeito, ouvido falar ou visto um retrato desse momento ou evento em filmes e livros de ficção (BATCHO, 2019). São fenômenos diferentes, mas em ambos os casos se sente essa “sensação agriçoce de saudade”. Pode-se assim dizer que a nostalgia trazida pela oportunidade de reviver os desfiles das escolas de samba é sentida tanto por aqueles que presenciaram esse evento, tanto por quem viu pela primeira vez – ainda que em cada caso opere um tipo particular de nostalgia, com diferentes relações emocionais, uma mais ligada à memória e a outra à fantasia do que os desfiles representam.

Segundo Batcho (2019), mudanças são sempre psicologicamente estressantes, sejam elas boas ou más, pois ao adicionar novos elementos a uma equação, não temos 100% do controle sobre seus resultados. Um dos aspectos considerados importantes para a saúde mental humana é o senso de controle da situação. Quando não se sabe o que esperar do futuro, se lembrar do passado traz o conforto de se ter a sensação de saber quem somos e o que já fizemos.

Ainda que a nostalgia seja um sentimento controverso, já tendo tido até a classificação de patologia médica, muitos estudos como o de Batcho evidenciam diversos pontos positivos para a saúde mental operados pela nostalgia. Não à toa, períodos de transição ou de crise são gatilhos para pensamentos nostálgicos, assim como aqueles em que há uma insatisfação com

---

pessoal de uma pessoa (BATCHO, 2019). Nos tempos atuais seu uso está mais relacionado à memória afetiva (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017; GOULART, 2018).

o presente. Sendo assim, podemos levantar a hipótese de que a nostalgia pode trazer benefícios positivos para a manutenção da saúde mental em situações atípicas, como a que a pandemia de Covid-19 proporcionou.

A pandemia de uma hora para outra nos apresentou uma realidade distópica inimaginável, afetando nosso senso de propósito e significado de vida. Batcho (2019) destaca que pesquisas apontam como uma das principais funções da nostalgia facilitar o nosso entendimento sobre o significado da vida. Quando não se está 100% satisfatório com o estilo de vida presente, nossa mente viaja para o passado:

quando revisitamos nossas memórias, tentamos lembrar como outras pessoas em nossas vidas resolveram problemas no passado e, em seguida, usamos isso como um modelo de como queremos resolver os problemas que vivemos hoje, então é geralmente saudável (BATCHO, 2019).

Os dados encontrados pelas pesquisas da autora e de seus pares costumam contradizer o senso comum que reinava no pensamento psicanalítico anterior ao behaviorismo e às ciências sociais modernas ou contemporâneas, de que visitar o passado seria algo regressivo. Considerava-se que o perigo é que, ao se conectar com a memória de um tempo considerado melhor, a pessoa preferiria permanecer lá, presa no passado.

Além desta função, Batcho (2019) destaca que a nostalgia:

- Gera um sentimento de unidade em termos pessoais, atuando na percepção de somos um mesmo ser, dotado de uma mesma identidade ao longo do tempo. Permite uma avaliação do passado e comparação com o tempo presente para que saibamos o que queremos ser no futuro.

- Fomenta laços sociais. A nostalgia é uma emoção altamente social, ela propicia a sensação de conexão com outras pessoas ao compartilharmos e ouvirmos vivências, sendo estas comuns a grupos ou individuais, mas com as quais nos sintamos identificados.

- Ajuda na superação de momentos de conflito. A nostalgia é uma emoção agri-doce: doce porque estamos nos lembrando de bons momentos da nossa vida e amarga pela sensação de sabermos que nunca poderemos realmente recuperá-los. A irreversibilidade do tempo exige que se lide com o conflito, já que não é possível ficar-estancado no bom tempo passado.

Para Batcho (2019), o tipo saudável de nostalgia é aquele em que os aspectos pró-sociais positivos podem nos reconectar com o tempo presente. Não apenas nos fazem lembrar de pessoas e situações de nosso tempo passado, mas nos dotam de ferramentas para que saibamos lidar com o que vivemos hoje.

Em um artigo sobre o mercado da nostalgia nas narrativas audiovisuais, ao tratar do *boom* destes produtos culturais anteriores à pandemia, a pesquisadora Ana Paula Goulart (2018) relembra a importância da dimensão da nostalgia ainda no século XVII, durante o romantismo. Neste contexto, o passado era tido como um lugar de retorno a valores morais, políticos e estéticos. A autora considera que o “consumo desenfreado de artefatos do passado representa o desejo de trazer, para o presente, elementos de um tempo pretérito” (GOULART, 2018, p. 3). Do mesmo modo, para Castellano e Meimaridis, as narrativas nostálgicas também funcionam como um instrumento de evasão, “ao ajudarem o espectador a fugir e se esquecer de suas realidades sociais” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 70). Elas argumentam que:

obras nostálgicas e outras formas de rememoração do passado tendem a se popularizar em contextos de descontinuidade e ansiedade. Nesse sentido, a nostalgia pode ser compreendida como “uma resposta sociocultural a formas de descontinuidade, ao propor uma visão de estabilidade e autenticidade existente em alguma ‘era de ouro’ conceitual” (GRAINGE, 2000, p. 28, tradução nossa). Davis (2011), ao analisar o “boom de nostalgia” [...], propõe que a nostalgia, além de ser uma emoção social, é, também, uma modalidade estética, que surge em resposta ao anseio por continuidade em momentos de transformação (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2017, p. 70).

Além de toda a importância cultural e histórica dos desfiles dessas escolas de samba, em um contexto de pandemia, eles fazem lembrar um tempo – ainda que recente – em que se podia celebrar o carnaval, aglomerar, ter contato físico e festejar.

Goulart (2018) argumenta que a atração pela nostalgia está relacionada à dificuldade que temos em lidar com a nossa própria temporalidade, mas que, contudo, temos consciência da ação implacável e destruidora do tempo. “Expressa nossa dificuldade de viver e dar sentidos a nosso presente” (GOULART, 2018, p. 11).

Como já explicado anteriormente, o carnaval tem grande relevância e é parte constituinte da cultura nacional e carioca. Sendo assim, a falta do evento no calendário reforça o estado de suspensão do que era considerado como algo natural à vida. O *Boi Beleza*, neste contexto, recupera em alguma esfera e de maneira irreverente o direito de se ter um

carnaval. Seguindo a lógica do festejo de quebrar as estruturas, a iniciativa oferece uma possibilidade de se ter um carnaval, apesar de toda a situação pandêmica, sem quebrar a regra de saúde pública. Uma brecha criativa encontrada para tornar o carnaval possível, ainda que através do pacto da suspensão da descrença que transgrede a ordem do tempo.

Mais do que se lembrar de antigos desfiles, a experiência do *Boi Beleza* permitiu revivê-los a partir do pacto da suspensão da descrença entre os idealizadores do canal na internet e o público. Não houve apenas um estímulo à lembrança, mas sim uma reapresentação que ainda que assistida pelas mesmas pessoas, é sempre vista de maneira diferente. Como já dizia Heráclito, não se entra em um mesmo rio duas vezes, pois o próprio ser já se modificou.

### **Considerações finais**

O carnaval é, desde a sua origem, uma fuga da realidade. O canal *Boi Beleza* teve a aderência de um grande público, que diante de uma realidade tão difícil com a pandemia da Covid-19 aceitou o convite de seus organizadores para que, durante o período que estaria reservado à festividade, passasse algumas noites revivendo momentos pré-pandêmicos. A experiência estimulou um sentimento nostálgico tanto nos que já haviam assistido aos desfiles, quanto para quem os viu pela primeira vez.

Essa atividade nostálgica do *Boi Beleza*, construída de maneira metódica para que o público pudesse desfrutar da experiência como se esta ocorresse em tempo real, permitiu uma nova oportunidade de viver momentos de um tempo passado. Um tempo em que se podia aglomerar e festejar livremente, que deixa saudades.

A partir das premissas apresentadas, o presente estudo problematiza a inserção das práticas de inovadoras relações digitais em momento de suspensão da produção cultural carnavalesca para o Rio de Janeiro no ano de 2021, devido à pandemia de Covid-19. Para tanto, o artigo contextualiza as relações de nostalgia e de supressão da realidade dentro de uma definição mínima de pertencimento a um mesmo grupo de indivíduos. A hipótese percebida é de que a estratégia comunicacional adotada tem fins de legitimação organizacional e de agregação por uma mesma identidade cultural. Percebe-se, assim, como o capital cultural simbólico se reinventa como laço de sociabilidade.

Coloca-se em diálogo recentes interfaces da comunicação com a cultura, realçando temáticas próximas dos Estudos Culturais, e, também, outros olhares e reflexões sobre um tema tão nosso, que é o carnaval das escolas de samba. Desse modo, colabora-se com a discussão da importância cultural de grandes manifestações populares, diante das incertezas contemporâneas agravadas pela pandemia. Muito além dos fatores econômicos, os impactos sociais e relacionais dessa experiência ainda deverão ser sentidos e estudados em análises com o devido distanciamento histórico. Entretanto, faz-se pontuar que experiências comunicacionais organizadas na lógica do pertencimento e da memória, já nos permitem compreender como a identidade cultural se faz fortalecida como um elo de relação em tempos de crise. O carnaval se mantém vivo, apesar de tudo.

## Referências

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BATCHO, Krystine. Does nostalgia have a psychological purpose?. In: **Speaking of Psychology**, episode 93. American Psychological Association, 2019. Disponível em: <<https://www.apa.org/research/action/speaking-of-psychology/nostalgia>>.

CARVALHO, Samanta V. C. B Rocha. “Manifestações Culturais” In: GADINI, Sérgio Luiz, WOLTOWICZ, Karina Janz (Orgs.) **Noções Básicas de Folkcomunicação**. Ponta Grossa (PR): UEPG, 2007.

CRUZ, Mércia Socorro Ribeiro; MENEZES, Juliana Santos; PINTO, Odilon. Festas Culturais: Tradição, Comidas e Celebrações. Artigo apresentado no I Encontro Baiano de Cultura – I **EBECULT** – FACOM/UFBA. Salvador – Ba, em 11 de dezembro de 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar. 1981

GONÇALVES, Gisela; MARTINS, Tiago (ORG.). **Interfaces da comunicação com a cultura**. Beira, Portugal: Livros LabCom, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Sage Publications. Berkshire: Open University Press, 1997.

MILLER, Daniel. Artefacts and the meaning of things. In: **Companion Encyclopedia of Anthropology**. London: Routledge, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992.

SOERENSEN, C. A Carnavalização e o Riso Segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: [https://e-  
revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370](https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370). Acesso em: 28 set. 2021.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Cia das letras, 1995.

## Cultural Diplomacy on International Film Festivals, during the unprecedented year of 2020

*Manuela Fetter Nicoletti*<sup>1</sup>  
*João Guilherme Barone Reis e Silva*<sup>2</sup>

**Submetido em: 13/09/2021**

**Aceito em: 16/10/2021**

### ABSTRACT

Against the countless cancellations of cultural events around the globe, the dynamics of the film festival circuit and its representations took on new courses and different perspectives. About these symbolic power relations, the article dives into a brief data record, on the performance and possible adaptations upon the organization of film festivals, during the year 2020, and throughout the global pandemic, that exponentiated the digitization of some structuring processes on international cinematographic circulation. Ultimately, it adds notions of cultural diplomacy to international film festivals. In order to transpose theoretical concepts to contemporary practice and verify, in this way, the influences and consequences of virtualization to the subjectivities and significance of diplomacy and otherness upon interconnected identities in the current global community.

### KEYWORDS

Cultural Diplomacy; Film Festivals; Cinema Circulation; Otherness and Cultural Trades.

---

<sup>1</sup> With a degree in International Relations and Business Administration, Manuela Fetter is the founder of LORA and acts as a cultural curator and diplomat, proposing bridges and intersections between artistic expressions and the audiovisual. Master's student at PUCRS, in the area of social communication, she researches the role of the internationalist as an activator of the cinematographic value chain. Ahead of LORA, she has promoted more than 30 street cinema events in the city of Porto Alegre-Brazil and in cultural centers in several countries. E-mail: manuelafenic@gmail.com

<sup>2</sup> Bachelor of Journalism by Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul PUCRS(1979); Master of Communication and Audiovisual Industries in Iberoamerican Space by International University of Andaluzia, Spain (1999); PhD of Social Communication by Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul (2004). Professor and researcher at PUCRS, Communication Graduate Program. Coordinator of the Audiovisual Research Lab, LaPav, at the Audiovisual Technological Centre, TECNA-TECNOPUC.

## **Diplomacia cultural em festivais internacionais de cinema, durante o ano inédito de 2020**

### RESUMO

Diante dos inúmeros cancelamentos de eventos culturais ao redor do globo, a dinâmica do circuito dos festivais de cinema e suas representações assumiram novos rumos e diferentes perspectivas. Sobre essas relações simbólicas de poder, o artigo mergulha em um breve registro de dados, sobre a performance e possíveis adaptações sobre a organização de festivais de cinema, durante o ano de 2020, e ao longo da pandemia global, que exponencializou a digitalização de alguns processos estruturantes na circulação internacional de cinema. Em última análise, acrescenta noções de diplomacia cultural aos festivais internacionais de cinema. Isso posto, o artigo objetiva transpor conceitos teóricos para a prática contemporânea e assim, verificar as influências e consequências da virtualização para as subjetividades e significados da diplomacia cultural, no que tange o conceito de alteridade sobre as identidades interconectadas na atual comunidade global.

### PALAVRAS-CHAVE

Diplomacia Cultural; Festivais de cinema; Circulação de Cinema; Alteridade e Trocas Culturais.

## **Diplomacia Cultural en festivales Internacionales de cinema, durante el inédito año 2020**

### RESUMEN

Dadas las numerosas anulaciones de eventos culturales en todo el mundo, la dinámica del circuito de festivales de cine y sus representaciones tomó nuevas direcciones y diferentes perspectivas. Sobre estas relaciones simbólicas de poder, el artículo profundiza en un breve registro de datos, sobre el desempeño y posibles adaptaciones sobre la organización de festivales de cine, durante el año 2020, y a lo largo de la pandemia global, que exponencializó la digitalización de algunos procesos estructurantes en el ámbito internacional de circulación del cine. En última instancia, agrega nociones de diplomacia cultural a los festivales de cine internacionales. Así puesto, el artículo tiene como objetivo trasponer conceptos teóricos a la práctica contemporánea y pronto verificar las influencias y consecuencias de la virtualización para las subjetividades y significados de la diplomacia cultural, a respecto del concepto de alteridad sobre las identidades interconectadas en la comunidad global actual.

### PALABRAS CLAVE

Diplomacia cultural; Festivales de cinema; Circulación de cinema; Alteridad y Intercambios culturales.

## Introduction

Given the international context established in the first decades of the 21st century, hyperconnected and interdependent, it is possible to identify a multicultural and complex imaginary sphere, where the relationship between countries becomes increasingly symbolic and subjective. In this environment, an instituting movement resurfaces to organic notions and understandings about national identities, through core cultural policies and practices.

Nuclearly, wrapped in this complexity, the expression of cinematographic works is evident as a powerful manifestation capable of integrating a mosaic of cultural essences in a single representative element. This allows us to observe cinema as a possible foundation for history and for our own cultural transposition as a society. Therefore, cinema could be seen as a tool capable of reflecting and following the behaviors and orientations of a collective expression (RIBEIRO, 2011).

We are all witnessing a crisis in the multilateral and interconnected system in which we live until 2020, the pandemic caused by Sars-coV-2, the new coronavirus, has nuanced cracks for reflection in absolutely every beam of light of thoughts in our society. The impacts of the pandemic in each country showed paradoxes of political ideology already latent in the past but now, the concepts taken to extremes are proving harmful to the collective well-being. However, in quick response to the crisis, cultural goods and services migrated their presence to the virtual space of digital consumption, some with greater ease of adaptation as is the case of music streaming and live shows, others with shrewd authenticity and innovation by offering us to attend theater plays and art exhibitions through the screen window.

Specifically, regarding cinema, which in Brazil represents an industry that reached a growth rate of 7% per year between 2013 and 2019, moving more than R\$20 billion annually, equivalent to 1.67%<sup>3</sup> of the national GDP. In this sense, even though the adaptations and new models of online consumption were already structured pre-pandemic on subscription platforms, audiovisual collections and for the flow of premieres and awards, no virtual path had been traced so far. With movie theaters closed and festivals suspended, the film value chain was at a standstill.

---

<sup>3</sup> Source: RIO2C. Available in: <http://rio2c.meioemensagem.com.br/noticias2019/2019/04/25/a-forca-economica-do-audiovisual/> Access on: July 1st, 2020.

In addition to the exhibition sector, in the audiovisual production segment the impact is not smaller and affects even more extensively, not only companies but also workers. According to ANESP – National Association of Specialists in Public Policies and Government Management, on 2019 in São Paulo alone, the segment handled more than 500 million R\$ and generated more than 25 thousand jobs. With the suspension of filming, it is estimated that, per month, more than 404 million R\$ will no longer be in circulation in the city.

Much is at risk as, on the one hand, producers with unpublished works to be presented to the market and on the other, the consumer-spectator receiving an intense offer of online content. Faced with this pendulum between supply and demand, an opportunity for curated democratization is revealed and film festivals realize that their legitimizing role acquires a new meaning. At the moment, we can check the launching of a series of new streaming channels and collections open to the public on the market. The demand for consumption of audiovisual products on streaming platforms has increased exponentially, in addition to also rising the number and format of channels offered.

In the global scenario of entertainment consumption during the pandemic, the MPA (Motion Pictures Association) report shows that there was a 26% increase in platform subscriptions, which corresponds to 232 million new accounts. Total global subscriptions reached 1.1 billion in 2020. The increase in revenue was 34%, with proceeds of approximately U\$14.3 billion. As a strong consumer of digital content, Brazil reaches the second spot in the ranking of Netflix subscribers worldwide. The platform, which attained the mark of 200 million subscriptions at the end of 2020 - with a record growth of 37 million new users during the last year; has 17.9 million active users in Brazil according to the company's estimate of Comparitech virtual private networks. The estimated revenue for the second quarter of 2020 in the country was US\$ 432 million<sup>5</sup>.

Following the same flow, film festivals around the world have also restructured into the virtual environment in an attempt to maintain their activating role in the cinematographic value chain and even finding new ways to obtain and offer a greater reach among the works exchanged and presented internationally. At the beginning of 2019, the festival sector faced a

---

<sup>4</sup> Source: ANESP. Available in: <http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/5/22/politica-audiovisual-em-tempos-de-covid-19-arte-e-industria-em-confinamento> Access on: July 1st, 2020.

<sup>5</sup> Source: FORBES Magazine. Available in: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/> Access on June 13, 2021.

series of postponements and cancellations due to the uncertainties and unpredictability of the pandemic. Once the situation was recognized, understood and somehow organized around the world, festivals began to invest in transposing their in-person and offline experiences to the virtualities of online spaces.

It is noted that film festivals generate a long-term impact in the communities that they take place. More than half of the film festivals happens in small and medium-sized towns, over one third in economically underdeveloped regions. The festivals are seen as a useful strategy in building a city's image and fostering its attractiveness and thus its economic development. The film festivals were also felt to have a notable social impact in that they disseminated cultural expression, provided educational and training opportunities, often created a focus on minority or underprivileged segments of society, and for those in rural areas in a state of decline, combated disintegration of the social fabric (European Coordination of Film Festivals, 1999).

If we observe the movement of film festivals, as a political space for decoding cultural messages to be assimilated by the popular layers of our society, we find elements of cultural democratization. This process of translating media content by the "popular means of information on facts and expression of ideas", Beltrão (2004) named Folkcommunication. His theory was dedicated to elucidating the strategies and mechanisms adopted by folk communication agents in order to make facts (information), ideas (opinions) and entertainment (entertainment) intelligible (BELTRÃO, 2004, p.18).

In this sense, we begin to briefly observe how the film festival market behaved in the virtual environment during the year 2020. Then, after this brief overview, we analyze these activities and their institutions involved from the perspective of cultural diplomacy concepts. Looking for intersections and relating nuances of the universe of international relations and the space of symbolic exchanges in the film cultural industry, in this case, film festival environments around the world, or better said, globally online.

## **International Film Festivals throughout online spaces in 2020**

As noticed already, a growing number of festivals, different in size and scope, are reacting to the emergency by going virtual. Unfortunately, we don't know when the pandemic will come to an end and going online might be the only available option for many future

events. It also provides an occasion to explore interesting perspectives on festival digitalization. Therefore, perhaps the industry can absorb useful improvements from this provisional defense strategy and consider new opportunities.

In Brazil, specifically, according to the report published by researcher Paulo Corrêa, entitled *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais - Edição 2020*, "It is worth noting that such an unusual year was also the occasion for festivals and exhibitions, but at the level of continuity when considering the maintenance of the film-spectator approximation, which in the case of 2020, happened deterritorialized or territorialized different from the place-festival association" (CORRÊA, 2020, p.3).

Furthermore, according to the report in 2020, we registered the holding of 239 Brazilian festivals and exhibitions, the smallest amount in the historical series of the sector's yearbooks, with about 100 fewer events compared to 2017, 2018 and 2019. In the analysis, we found some pillars that explain this retraction. Evidently, in first place is the pandemic and the consequent impossibility of in-person events. Secondly, the budget insufficiencies, resulting from the systematic dismantling of the cultural development structure at the state and federal level. Finally, fears and uncertainties about the transfer of the online exhibition application as a viable alternative for their respective schedules, due to lack of adequacy to the event profiles.

In this regard, in Brazil, it is also worth noting that there is great uncertainty and insecurity in the online environment in terms of protecting the intellectual property of films. Therefore, the market also immediately resisted in transposing its operations to the digital world due to the lack of regulation and legislation that provides security for the films in online registrations, transactions and exhibitions.

In the last four years (2016-2020) the Brazilian audiovisual circuit registered at least 300 annual events that opened registrations and were held, configuring a diverse and dynamic environment. Within this relationship are festivals and online exhibitions, experiences that were until then timid in the internal scene. In these four years, there were just over 20 festivals or exhibitions that took place virtually, in 2016, only three, in 2017 there were five, in 2018 the largest number of online events was registered with eight festivals and in 2019, 6 events appeared. The rest of the events cataloged by the report refer to face-to-face meetings, which allows us to state that the composition of Brazilian online exhibition festivals

represented a small portion of the entire circuit, peaking in 2018 when it reached 2.2% of the total events carried out in the national environment (CORRÊA, 2020).

In 2020, this was transformed. Out of the 239 events held in Brazil, more than 190 took place exclusively virtually, representing 81% of the total composition. Just under 20 festivals and shows took place in person, reaching only 7% of the circuit's configuration. More than 25 events worked in a hybrid manner, offering in-person, public-controlled, open-air or drive-in exhibitions, and online screening rooms simultaneously, which represent 12% of events in the year. In this way, 220 events (93%) were held in 2020, which opened registrations for works that joined the online film exhibition at some point.

In qualitative terms, we can analyze the Brazilian scenario of exhibitions and festivals in 2020, based on the categorization of the events that made it up, observing the behavior of cultural diplomacy in the internal environment and then considering it in the external space. The events were therefore configured as follows, primarily for continuity, events that already held their respective exhibitions online in 2020, kept their structures just improving this service. Then, by adaptation, events that were previously held in person and which, due to the pandemic, resorted to online exhibition as a way to continue their tradition, even if in an exceptional format. Finally, events were born and presented their first editions in this context, initiatives already thought out and designed specifically for the virtual environment, with structures and platforms dedicated to the online experience.

By expanding the observation lens to the international map, we based the scope on the Film Festival Alliance report, entitled 2020 Festival Operations Survey, published in January 2021, as the main source of information and data, where we obtain notions about the movements of the festival circuit around the world to also consider in the present reflection.

The report is the result of a survey carried out by an Alliance of Festival Organizers from around the world, audiovisual directors and a sample of festival-going audiences. Among the festival organizers, the configuration of respondents was as follows: 51% Executive Directors, 51% Programmers, Curators or Artistic Directors and 15% Other Festival Managers, in this category there were 61 respondents. In the category of audiovisual producers, there were 71% Directors, 70% Producers and 56% Scriptwriters, with a total of 46 interviews. Finally, with regards to the regular public, they were 94%. people who attended some kind of festival, online or in person. In the last 2 years, there have been 2,200 interviews conducted.

Thus, it is noteworthy in the study that 15% of the festival organizers interviewed claim that the greatest difficulty faced by them during the pandemic was related to funding and revenue from festivals. Because, according to them, adapting to online in practical terms is not the main challenge, but rather the restructuring of the festival's business model as a whole.

However, most of the organizations in which the interviewees provided services, in this case, festivals with a history of at least 5 editions, claim to have received extraordinary resources from special funds from their respective government structure, in order to remain active. Of these government departments, 67% were related to the political administration of culture and education; and 39% institutions associated in some way with foreign policy or supranational cultural entities, resulting from agreements or regional development blocs.

Faced with these investments, 73% of the festivals involved in the research presented online events and virtual exhibitions during the year 2020, and yet, only 23% promoted personal meetings. These organizers created a variety of face-to-face and virtual formats, combined with experiences for their audiences in 2020. They were qualitatively cited in the survey such as: drive-in exhibition models, launch of new VOD platforms, organization of collections and cinema libraries, promotion of special screenings and screenings in retrospect and also celebrating the festivals' circulation history. A significant number of the 90% of them claim to have expanded access, democratizing the participation of more spectators in their festivals and expanding contact opportunities and, consequently, connections and business, via virtual meetings, live shows and sector-specific interactions.

In structural terms of the market, there is an important fact regarding the dynamics of the circuit and the changing roles in the value system of the sector's interactions. With the perspective of the online initiatives, the festival organizers in question noticed a transfer of responsibility that grants more autonomy to the film director, noting that in the virtual format, whoever submits the work to the festival is mostly the director himself, to the detriment of the distribution companies. That's because, in both 2019 and 2020, the majority of festival films came from filmmaker online submissions 59%, with only 29% coming from distributors applications.

Another different configuration that appeared in the research draws attention to the format of the exhibitions and to a potential trend that could become institutionalized ad

continuum on the festivals market. Of the 23% events that promoted face-to-face meetings, 71% consisted of exhibitions in the drive-in format and 57% were configured as outdoor screenings, with 87% of the festival organizers interviewed hope to maintain this format for the coming years, as they obtained satisfactory return and believe to offer, in this way, an experience of high added value for their invited spectators.

Regarding the inter-regional and international issue specifically observed in this Article, the report presents in a given extreme importance and relevance, so therefore the amount of 73% of festivals that hosted events online, 100% said they had reached a wider audience and were more diverse than its latest editions. The median result reported by festivals was 36 states and 4 countries (outside their own) reached by virtual festivals.

In this sense, we can verify also that on average, the festivals interviewed streamed their content to 21,000 spectators and from these, they reached spectators located in, on average, 14 countries beyond their home country. This information shows us an interesting international alternate scenario if we consider the ideas of cultural diplomacy, however, we continue reporting the research data, because, in qualitative terms, the interviewees, of these 73% who transposed their operations to online, list advantages of the hybrid or purely virtual format of 2020. Among these advantages, the most mentioned, 87%, was precisely: "Expanding our audience across the country and overseas". As well as the expectation was exceeded by 61% regarding attendance by people outside of your usual geographic area. In other words, as much as it was expected that the virtual format would expand the festival's access and geographic reach, the presence and validation of foreign participation was even better than expected.

Overall, and adding the perceptions of the spectator public also interviewed by the report, it can be concluded that the year 2020 was definitely a challenge for film festivals, however, it also opened up opportunities for innovation and application of new concepts, formats and approaches for the marketplace. After all, the festival environment has always been configured in a strictly traditional, formal and inflexible way, which in a given instance, limited and restricted access to events only for the active industry, that is, with few interaction from the general public and via a system of predefined and unchanging relationships over time. Given the challenges of the pandemic, it is possible to consider that there were some changes in the value chain of the festival's legitimizing circuit, which made

possible a certain expansion and renewal of the film festival's concepts and its articulating agents.

Specifically, regarding Brazil, some contrast can also be noted in the report under analysis. First, regarding the notion of spatiality, that is, the spatiality of the online event is represented in itself. As there is no physical association that an event is limited to the location where it takes place, the spatial dimension is the online festival's own virtual structure: its access URL, navigation between pages, available video and user experience in general.

This relationship of space and territory, that is, the territorialization of festivals is a basic premise for the definitions of cultural diplomacy that directly associate festivals with the spaces in which they take place and also define them as spaces of international otherness. What happens when this space no longer has a reference territory? A source space delineated on the map? Did the festivals remain opening spaces and opportunities for international otherness between the national identities of the states?

Before going into these questions, let's look at another shift in perception that 2020 introduced us to. It was possible to diagnose that the temporal notion of the online audiovisual festival respected an agreed periodicity and exhibition. In other words, just like the in-person event, the gathering takes place within a certain time, showing the works available for spectator viewing, with different approaches in the amount of that period. In full-time festivals, the works are available during any time within the period of days of the festival, whereas in other festival formats, the exhibitions were scheduled in screening rooms, with times defined as sessions.

Given these formats, it can be said that the temporal association also takes on new configurations, because, when the online event ends, the videos and live streams can remain available for access, as a memory of the event and representation of its realization, in this case this format means a break from the physical exhibition festival; or events can simply be excluded and erased from time and space, creating a sense of ephemerality and ostracism.

Finally, it is extremely important to address the issue of changes in the scope of spectatorship, in which in the physical exhibition, in face-to-face events, the spectator moves to the location where the session will take place within a scope of defined elements (environment, times, order in which the films are shown, tickets and varied spaces). In online exhibition, the spectator assumes certain liberties: in which he is the one who defines where -

in his physical conception, as the virtual configuration is determined by the festival, such as, platform or transmission player - he will watch the films, how, with what equipment, in what order and when - on the day and time he chooses. This notion grants the spectator a certain autonomy over their own consumption, taking the festival's organization away from the role of determiner of the center of values.

In this sense, let us explore the concepts of cultural diplomacy that can be implemented in this debate. Starting with the term itself, since in Brazil, the scope of definitions and interpretations of the role and autonomy of cultural diplomacy are relatively recent and are naturally under debate to this day. That is, there is no single definition and academic debate about the field of study is scarce, especially when cultural diplomacy is related to cinema.

## **Cultural Diplomacy Dimensions on International Film Festivals**

The first studies to understand the academic relevance of this work started through a research on Capes/Sucupira and Academic Google platforms on the current state of the art regarding works on national cinema inserted in the context of diplomacy and internationalization. Between the material available by Brazilian researchers, only one addresses the theme of cultural diplomacy as an academic term, considering that none of them specifically presents the issue of cinema in dialogue, and neither is the theme of festival circuits addressed. The only one mentioned, by Maria Susana Arrosa Soares, is an article published in 2008 in Revista Brasileira de Política, vol. 51, from the Center for Global Studies of the University of Brasília, entitled Cultural Diplomacy in Mercosul. This text proposes to present how the bloc's cultural issues are not used as instruments for building bonds of trust and cooperation among its peoples. The author's results reveal data on Brazilian diplomatic action in relation to culture, analyzing information from the Meeting of Ministers of Culture of Mercosul. With this, the researcher's contribution interacts very well with this article, as she already places festivals as cultural diplomacy activities for Brazil, and expanded to Mercosur as a whole. Soares (2008) concludes in his work that, even if cultural diplomacy has a subordinate position in the cultural affairs departments or directorates of the organization chart of the Ministries of Foreign Affairs and that this reveals the reduced importance given to culture in the foreign policy of countries and cultural activities identified in some cases, such

as in Brazil, to cultural diplomacy are presented as exhibitions, fairs, congresses, festivals and other occasional short-term cultural events. Where countries attend, identify and exchange, without thought or planned structures for participation, that is, randomly and on a case-by-case basis. Thus, cultural diplomacy in reverse, opposite to what is proposed, for example, by La Porte (2006):

In the diplomatic actions of long-term success depends on the ability to listen to others, recognizing the value of other cultures, to show a sincere desire to learn and to implement programs that actually facilitate the equitable communication in both directions (LA PORTE, 2006).

In this sense, we introduce to the dialogue the Belgian researcher and professor Antonios Vlassis, responsible for the studies of international relations at the University of Liege, published in 2016 in the periodical Cuadernos de Información y Comunicación<sup>6</sup>, organized by the Universidade Complutense de Madrid. In his text entitled Organizaciones regionales y diversidad cultural: la diplomacia de la Unión Europea com el Mercosur entra la sombra de Hollywood y la acción intergubernamental<sup>7</sup> and proposes a dual objective, on the one hand, to analyze the specific policy of the European Union to promote the norms of the Convention on the Diversity of Cultural Expressions in Mercosul and others, to measure the impact of the cultural policy model of the European Union in the development of audiovisual cooperation with Mercosul.

For the professor, the first notes of cultural diplomacy for cinema always start through film festivals. According to Vlassis (2016), film festivals function as political forums dedicated to the audiovisual sector, which facilitate relations between audiovisual professionals, improving exchanges, circulation and distribution of cultural products between nations. These spaces develop networks of international cooperation and collaboration and create the perfect atmosphere for the meeting between governments and their representatives under the aura of cinema and art.

If Soares' text is built from the perspective of internal policies and presents us with data and information about cultural practices and policies in progress in the Mercosur environment, Vlassis' text complements it. Well, it provides us with an external view,

---

<sup>6</sup> Notebooks on Information and Communication.

<sup>7</sup> Regional Organizations and Cultural Diversity: European Union and Mercosul diplomacy between Hollywood's Shadows and the intergovernmental action.

introducing the perspective of reference cultural plans and programs, revealing in numbers their interactions with the market and calculating their impacts on the cinematographic environment. As circumstantial evidence, the presence of economic blocs in the discussion on cultural diplomacy is noted, which leads us to add another layer of observation to the present work. After all, thinking about states and their cultures, grouped in regional programs, adds a mesh of interactivity, which expands our analysis to a more open perspective of supranational information.

However, before opening the scope of observation, we need to assertively delimit the term cultural diplomacy, Gomes (2015) brings us as a starting point for reflection on international cultural relations and how they are inserted in a dynamic of national/local and global interdependence, reflecting tensions and conflicts between global identity (or global culture) and national identity. Within the aforementioned context of growing relevance of cultural aspects in the international scenario and recurrent clashes between national culture and global culture, the states themselves use culture to promote their foreign policy interests and gain advantages in the international system.

[...] The process of globalization and the intensification of contacts and the sense that the world is a unique place, all of this also brings nations closer together in competitions of cultural prestige. A world of competing national cultures that seek to improve the quality of their states offers the prospect of global 'cultural battles' with little foundation for global integration projects, and of ecumenical or cosmopolitan notions of 'unity in diversity' despite the existence of the necessary technical communications infrastructure. (FEATHERSTONE, 1994: 16)

Among the authors who highlight the crucial role that culture and political values can play in a country's international performance, one of the most emblematic in the field is the intellectual Joseph Nye (1990), who coined the term Soft Power. This concept can be understood as a third way used by countries (in addition to the military and economic way) to achieve their foreign policy objectives. Soft Power is identified by Nye as a means for a nation to achieve what it wants in the international arena not through coercion but through attraction. It's a kind of immaterial power. In this sense, the charm, the prestige, the admiration that one country exerts over another can impact the place that that country occupies and its relations in the international scenario. The way in which a country is

perceived is placed by Nye (2012) as relevant to facilitate the achievement of strategic, commercial, economic needs, among others.

In world politics, it is possible for a country to get the results it wants because others want to accompany it, admiring its values, imitating its example, aspiring to its level of prosperity and freedom. In this sense, it is equally as important to set the agenda in world politics and attract others as it is to force them to change through the threat or use of military or economic weapons. This aspect of power – getting others to want what you want – I call Soft Power. He co-opts people instead of coercing them (NYE, 2012: 36).

It is in this context that emerges the concept of cultural diplomacy to refer to the aspect of foreign policy crafted by States with the prospect of diffused culture of the country abroad, as well as developing international cultural policies with a view to cultural exchange and cooperation between different actors international (NOVAIS, 2013: 60).

Cultural diplomacy is a Soft Power mechanism, in the sense attributed by Nye (1990), but not all Soft Power will constitute cultural diplomacy, as the latter, in Mitchell's (1986) conception, should only be performed in the sphere of the State and its agencies, as it is intended to facilitate the achievement of other foreign policy objectives. According to Simon Mark, it is possible to define cultural diplomacy as follows:

[...] cultural diplomacy is the deployment of a state's culture in support of its foreign policy goals or diplomacy, and the practice includes the negotiation and promulgation of cultural agreements. Cultural diplomacy is a diplomatic practice of governments. Because of its connection to foreign policy or diplomacy, cultural diplomacy usually involves directly or indirectly the government's foreign ministry (MARK, 2008: 43).

Alongside this reflection, I found writings by contemporary authors in books, such as Edgard Telles Ribeiro (Cultural Diplomacy: your role in Brazilian Foreign Policy, 2011), and I have in this author's text the main theoretical contribution to the research. Edgard Telles Ribeiro is a pioneer in Brazil for publishing the first edition of his book on cultural diplomacy in 1991. Bearing in mind that national studies on the subject are recent, Ribeiro conceptualized it as a result of his thesis, in the High Studies Course Instituto Rio Branco, as a qualification for the diplomatic career. The book provides us with the entire repertoire on the subject in the highest academic instances, contrasting the different definitions of the term in theory and in practice.

As we saw earlier, the cultural factor can be an important differential for states on the international stage. Even though the actors who participate in international relations have multiplied in recent times, the State continues to play a key role in the processes of international approximation, so it has also been trying to take advantage of communication channels, cultural exchanges between peoples to check a cultural dimension to the relationships they maintain among themselves (RIBEIRO, 2011) and, in this way, favor the acquisition of their goals of other natures, such as political, economic and commercial. It is interesting for states to project their values in the international arena as values are elements of approximation and openness between peoples. According to Ribeiro (2011, p.25): “cultural relations enable, with singular effectiveness, other types of State objectives, in political, economic or commercial terms”.

Given that states are not the only actors to use cultural aspects to promote their interests on the international stage, it is important to distinguish the terms of international cultural relations and cultural diplomacy. When thinking about exchanges between different non-governmental and civil society actors around the world, such as artists, scientists, intellectuals, teachers, musicians, among others, one must speak of international cultural relations. International cultural relations extend beyond the actions of governments and their agencies, and can be carried out by civil society actors (GOMES, 2015). In this type of exchange and cooperation, culture is an end in itself and the actors seek mutual benefit. In other words, these relationships aim to develop over time greater understanding and rapprochement between peoples and institutions for mutual benefit (RIBEIRO, 2011). One of the main differences between international cultural relations and cultural diplomacy is that the former is aimed at mutual benefit and cultural exchanges exist for an end in themselves.

On the other hand, cultural diffusion in the case of cultural diplomacy aims at achieving national objectives, objectives not only of a cultural nature, but also political, economic and commercial. Therefore, it can be said that cultural diplomacy, contrary to international cultural relations – which tend to have a spontaneous and spurious character – has pretensions of alignment with other topics of foreign policy and fosters actions aimed at long-term goals. Cultural diplomacy uses cultural relations in a specific way to achieve national objectives that are not only cultural in nature.

Cultural exchange enables the transfer of ideas, experiences, values, from one person to another. Thus, it creates or consolidates an atmosphere that favors understanding. Furthermore, cultural initiatives can minimize judgments based on stereotypes, reinforce peaceful feelings and bring people and cultures closer together. For all these reasons, it can be said that the cultural factor is important in international relations and awakens the interest of states in the search for their worldwide projection and insertion. The universe of cultural diplomacy involves State actions that deal directly with individuals, their perceptions and values, such as the exchange of people; the promotion of art and artists, language teaching as a vehicle of values, the integrated distribution of promotional material, support for intellectual cooperation projects, support for technical cooperation initiatives, among others (RIBEIRO, 2011).

The function of cultural diplomacy is to gain prestige and trust, contribute to dialogue and cooperation and favor the achievement of other interests - economic, commercial, development - of a country's foreign policy, through the construction of an identity or an image favorable international market, whose substrate is the country's cultural capital. (RIBEIRO, 2011, p.19)

From then onwards, the view is adjusted to the role of cinema as a central asset, with regard to diplomatic cultural exchanges, and who contrasts the subject is Melo (2002) who places discourse in cinema as the conceptual space in which identities are permanently constructed, reconstructed and translated, with the influence of contexts determined by social, cultural, geographic, spatial, material and linguistic conditions. In this same reasoning, the author names film festivals as spaces for reciprocal intercultural dialogue and states that film co-production initiatives, for example, are practical evidence of cultural diplomacy fulfilling its great purpose of interdependent cooperation. (MELO, 2002)

The relationship between films and diplomacy has been marketed and politically explored for a long time, but only nowadays, the theoretical bridge it is based on academia, through research that argues that films contribute to the reproduction of ideological discourses in the most subjective filigree of the collective imagination. Consequently, the confluence of these fields of study touches on theories of intercultural communication, especially Hecht (1993), who mentions cinema as the main tool for translating a nation's identity.

Hecht (1993) argues that identity is the communicative process that must be studied in the context of message exchange. According to the author, identities are created in the interaction with others, that is, they are negotiated together. In spite of collective identities, again, the concept of film festivals appears as the nucleus of mutual and organic development of the cultural identities of the countries that participate in them, with their works on display. Following the author's reasoning is in environments against audiovisual products, especially independent films, the projects developed by government subsidies, that cultural identities are mirrored in otherness and thus exist and naturally profuse themselves (HECHT, 1993, p. 79).

### **Main considerations**

For the first layer of the conclusion, it is considered that the adaptation and restructuring movements of the main processes in the cinematographic value chain, in general, resulted in positive advances for the sector and its wide range of relationships in profusion. After all, historically, film festivals are a product of the analogue age, where they constituted politically endorsed solutions to the growing power of globally operating film oligopolies (DE VALCK 2006). Film festivals were strategically positioned outside existing distribution and exhibition markets to create visibility for national cinemas and support their circulation. As the number of film festivals worldwide increased the global network that was formed displayed strict hierarchical stratification, with a small number of top festivals taking up nodal positions in a global art film economy—combining multiple functions as cultural gatekeepers, market places, media events—and the rest assuming retail functions as aggregators of prime films launched at the wholesale events.

In the contemporary digital age, however, the original access problem has lost part of its urgency. Possibilities to distribute media content and aggregate films have exponentially increased, and festivals have seen platform-based companies enter the market and take on roles as aggregators and producers of content formerly typified as festival products. As a result of the advanced digitized state of the film and media industries, in which digital platforms such as Vimeo or YouTube, also facilitate processes of festival submission, review, and sales, therefore festival programs could be moved online relatively easily from a

technological point of view. Decisions to do so, or rather opt for postponing or cancelling, were not only a matter of crisis management, but involved careful consideration of the strategic interests of the various stakeholders involved, and awareness of possible long-term repercussions on dynamics and power relations in the media industries at large.

Such new incorporations of contemporary needs, in addition to altering some power relations in the value chain intrinsic to the film festival circuit also interfere in the game of cultural powers. On the one hand, due to the different perceptions of time and space related to territoriality and opportunity that the festivals attracted to their denominations of origin, and on the other by the democratization of access that expands in the virtual world beyond the restricted community of the main festivals that regulate the market traditionally.

Regarding to the folkcommunication, mentioned above, researches developed by the disciple authors of Luiz Beltrão demonstrate the persistence of those “marginalized” contingents of the consumer society, which still demand the “popular” decoding of elitist contents conveyed by conventional media. It is evident, however, the emergence of a current in the opposite direction, which is the incidence of popular themes in the mass media, reflecting the sensitivity of its editors to meet the expectations of the segments that are incorporated into its consumer market, especially in the daily press and in audiovisual circulation (BENJAMIN, 2000, p.81).

Thereby, it is also possible to interpret that the change in the balance of power in the traditional value chain between film agents is equalized in a more horizontal way, making film festivals become, in addition to spaces of alterity, spaces of voices in hegemonic counter flows. And yet, when this dynamic is established in the local context of specific cities and regions, there is evidence of folk-community effects in terms of addressing and covering culturally marginalized populations, either through the exhibition of films or by providing access to them (MARQUES DE MELO, 2004).

Under the specific terms of cultural diplomacy, in which film festivals present themselves as spaces of otherness, the geographic issue is essential for the effectiveness of symbolic exchanges between countries and their represented national identities. Geography is a remarkably effective producer of otherness. On one hand, certain spatial patterns are very efficient, as well as in constructing and maintaining alterity.

Although it may be possible to create such spatiality in the online environment, it is still not possible to supply the experience of transferring identities and cultural exchange that the presence itself guarantees. This notion can be acquired if we think about socialization, that is, the informal connections that cultural encounters provide as the core of diplomacy. And it can be said in the case of the cinematographic market, these moments are nuclear for any forwarding and commercial deployment of a film's circulation around the world. The moment of diplomacy that arises in the socialization provided by events, such as in-person film festivals, however subtle and informal, is an essential step for the strategic journey of a film and, of course, for the expression of its culture as well.

Even though festivals have adapted to the least expensive and far-reaching formats that the globalized and hyper digitized world can offer their founders, it is assumed that the effect of COVID-19 on such events is temporary. The longing for “real” contact will not disappear and people are likely to reassume their affective investments in cultural encounters when opportunities arise. It is also clear that developments on the opposite side of the continuum will be couched in a power play of economic, geopolitical, and cultural interests. It is the space in between, the mid-sized festivals that have professionalized their organizations but are devoid of solid financing and depend on incidental sponsoring and funds, that may be most at risk; they need a lot of partnered cultural institutions to make up for a lack of funds. For the moment, this remains speculation.

Ultimately by combining the wealth of diversification in the festival circuit dynamics pointed out during the pandemic, and the notions on cultural diplomacy that sense and describe the long-term influence of the flow provided by film festival gatherings, we can preview different festival landscapes for the future and therefore, cultural institutions may rethink and also refine their presences in such festivalization effects on global interactiveness.

## References

ANESP- Associação Nacional dos Especialistas em Políticas Públicas e Gestão Governamental: **Política audiovisual em tempos de COVID-19: arte e indústria em confinamento**. Available in: <http://rio2c.meioemensagem.com.br/noticias2019/2019/04/25/a-forca-economica-do-audiovisual/> Access on June 15, 2021.

BARÃO, Giulia. Ribeiro. **A diplomacia cultural na política externa do governo Lula: um novo projeto de desenvolvimento nacional (2003-2010)**. Porto Alegre: monografia de graduação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no Contexto de Massa**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2000.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.

CORRÊA, Paulo: **Panorama dos Festivais e Mostras Audiovisuais Brasileiras em 2020**. Available in: [https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1\\_-\\_panorama\\_dos\\_festivais-mostras\\_audiovisuais\\_b/](https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_-_panorama_dos_festivais-mostras_audiovisuais_b/) Access on: June 10, 2021.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi: **Film Festivals: History, Theory, Method, Practice**. Published by Routledge (2016).

EUROPEAN COORDINATION OF FILM FESTIVALS: **The socio-economic impact of film festivals in Europe**. Belgium: European Coordination of Film Festivals (1999).

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global**. Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

FILM FESTIVAL ALLIANCE. FilmEx - **Festival Organizer Report**. Available in: <https://filmfestivalalliance.org/wp-content/uploads/2021-01-11-FilmEx-Festival-Organizer-Report-vF.pdf/> Access on: June 10, 2021.

FORBES Revista. **Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos**. Available in: <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/> Access on June 15, 2021.

GOMES, Aline Pereira. **Percepções, imagens e diplomacia cultural: algumas considerações sobre o caso brasileiro**. Revista Estudos Políticos, vol. 6, n.2. 2015

HECHT, Michael., & CHOI, HyeJeong. **The communication theory of identity**. Sage. pp.137-152, 2012.

INSTITUTE FOR CULTURAL DIPLOMACY. (2011). **ICD Cultural Diplomacy Outlook**. Berlin: Institute for Cultural Diplomacy Publications. Disponível em: <[http://www.cd n.org/index.php?en\\_cd- outlook-2011\\_ content](http://www.cd n.org/index.php?en_cd- outlook-2011_ content)> Acesso em: 02 de novembro de 2020.

LA PORTE, Teresa. **La diplomacia cultural americana**: una apuesta por el recurso al poder blando. Available in: <http://www.realinstitutoelcano.org/analisis/1045.asp>.> Access on: June 5, 2021.

MARQUES DE MELO, José. **A esfinge midiática**. São Paulo: Paulus, (2004).

MARK, Simon. **A comparative Study of the Cultural Diplomacy of Canada, New Zeland and Australia**. Auckland: tese de doutorado, University of Auckland, 2008.

MELO, Alexandre. **Globalização Cultural**. Lisboa: Quimera, 2002.

NOVAIS, Bruno do Vale. **Caminhos trilhados, horizontes possíveis**: um olhar sobre a diplomacia cultural do Estado brasileiro no período de 2003 a 2010. Salvador: tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2013.

NYE, Joseph. **Soft Power**: The Means to Success in World Politics. University of Twente publications, 2004.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2011.

SANTOS, Rogério. **Indústrias culturais**. Imagens, valores e consumos. Lisboa: Edições 70, pg. 50-140, 2007.

SCHNEIDER, Cynthia. **Cultural Diplomacy**: Hard to Define but You'd Know It if You Saw It. In *The Brown Journal of World Affairs*, 13, p. 191-203, 2006.

SOARES, Maria Susana Arrosa. **A diplomacia cultural no Mercosul**. Revista brasileira de política internacional, v. 51, n. 1, 2008, pp. 53-69.

## **A pandemia da COVID-19 e o seu impacto na indústria do livro no Brasil**

*Whaner Endo<sup>1</sup>*

**Submetido em: 22/10/2021**

**Aceito em: 16/11/2021**

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o impacto que a pandemia trouxe para o mercado editorial no Brasil. Por meio de uma metodologia qualitativa, foram levantados dados secundários sobre a produção e as vendas de livros no período; mudanças nas estratégias na gestão das editoras, em especial, as independentes; o crescimento das publicações no formato digital e as alterações nas relações entre livros e leitores. Foram identificados desafios e oportunidades que o ano de 2020 ofereceu aos principais personagens da cadeia de produção editorial, passando pelas editoras, mercado de distribuição, influenciadores e leitores.

### PALAVRAS-CHAVE

Covid-19; Mercado editorial; EditorasIndependentes.

## **The COVID-19 pandemic and its impact in the book industry in Brazil**

### ABSTRACT

The objective of this work is to understand the impact that the pandemic has brought to the book industry in Brazil. Through a qualitative methodology, secondary data on the production and sales of books in the period were collected; changes in the management strategies of publishers, especially independent ones; the growth of publications in digital format and the changes in the relationship between books and readers. Challenges and opportunities faced by the main characters in the editorial process, including publishers, the distribution market, influencers and readers were identified on this work.

---

<sup>1</sup> Docente de pós-graduação no Centro Universitário Senac e na FAPCOM, doutorando na ECA-USP, mestre pela Universidade Metodista de SP, especialista em Docência no Ensino Superior, alumni do Yale PublishingCourse e graduado em Produção Editorial. Correio eletrônico: whaner@gmail.com

## KEY-WORDS

Covid-19; Book industry; Independent publishing houses.

## **La pandemia de COVID-19 y su impacto en la industria del libro en Brasil**

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es comprender el impacto que la pandemia ha traído al mercado editorial en Brasil. A través de una metodología cualitativa, se recopilaron datos secundarios sobre la producción y venta de libros en el período; cambios en las estrategias de gestión de las editoriales, especialmente las independientes; el crecimiento de las publicaciones en formato digital y los cambios en la relación entre libros y lectores. Se identificaron los desafíos y oportunidades que el año 2020 ofreció a los protagonistas de la cadena de producción editorial, incluyendo editoriales, mercado de distribución, influencers y lectores.

## PALABRAS-CLAVE

Covid-19; Industria del libro; Editoriales independientes.

## Introdução

O ano de 2020 ficará marcado na história devido ao impacto que a pandemia do 2019-nCoV, mais conhecida como Covid-19, trouxe para a saúde, economia e cultura, além de outras áreas, em todos os países. Segundo comunicado do Banco Mundial, após o Spring Meetings 2020 do Comitê de Desenvolvimento da organização,

O mundo está enfrentando desafios sem precedentes da COVID-19 - a pandemia de coronavírus - que poderá apagar os ganhos de desenvolvimento em muitos países. A pandemia impactou profundamente o capital humano, incluindo vidas, aprendizado, bem-estar básico e produtividade futura. A crise também estreitou severamente as condições de financiamento externo para países de todos os níveis econômicos, interrompendo o comércio, as cadeias de suprimentos e os fluxos de investimento (BANCO MUNDIAL, 2020).

O objetivo deste trabalho é compreender o impacto que a pandemia trouxe para a indústria do livro no Brasil, durante o ano de 2020.

O mercado editorial, como parte da indústria criativa, por meio da produção de suas obras (títulos), “envolve a todos que, de uma maneira ou de outra, atuam na narrativa e

diante dela, que foi criada, editada, vendida, fazem parte da circulação, da difusão e do consumo. A obra é uma parte do todo, do campo, no âmbito dos conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu” (BARCELLOS, 2016, pág. 187), afinal, como afirma Thompson,

(...) cada campo editorial tem uma dinâmica distinta - o que chamo de 'lógica do campo'. A lógica de um campo editorial é um conjunto de fatores que determinam as condições sob as quais agentes e organizações individuais podem participar no campo - isto é, as condições sob as quais eles podem jogar o jogo (e jogá-lo com sucesso). Indivíduos que são ativos no campo têm algum grau de conhecimento prático dessa lógica: eles sabem como jogar o jogo e podem ter opiniões sobre como as regras do jogo estão mudando. Eles podem não ser capazes de explicar a lógica do campo de uma forma clara e concisa, eles não podem fornecer uma fórmula simples que resuma tudo, mas eles podem lhe dizer em detalhes como era quando eles entraram no campo pela primeira vez, como é agora e como mudou ao longo do tempo (THOMPSON, 2012, p. 11, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Portanto, pode-se assumir que a indústria do livro de um país representa, de certa forma, parte da identidade nacional, refletindo a cultura do passado e do presente e, por que não, como foi a sua transformação durante o tempo.

Se a folkcomunicação tem como uma de suas funções

Valorizar os diferentes modos através dos quais os grupos sociais se relacionam e produzem a cultura, em meio às tensões entre a comunicação de massa e a comunicação popular. Compreende-se, portanto, que reconhecer a existência de múltiplas culturas e identidades é reivindicar o direito à diferença e à singularidade, ainda que se estabeleça o diálogo e a interação entre tradições e referências culturais diversas (GADINI; WOITOWICZ, 2014, p. 3).

Fica claro que o mercado editorial deve ser objeto de estudo da folkcomunicação, como foi reforçado na IV Conferência Brasileira de Folkcomunicação, em 2002, na cidade de Santos/SP, cujo objetivo principal foi estudar

os processos folkcomunicacionais, cuja difusão era feita pela mídia impressa. Analisar, reconhecer e interpretar os meios impressos de que se valiam os agentes populares da cultura tradicional: folhetos, almanaques, opúsculos,

---

<sup>2</sup> Each field of publishing has a distinctive dynamic - what I call 'the logic of the field'. The logic of a publishing field is a set of factors that determine the conditions under which individual agents and organizations can participate in the field - that is, the conditions under which they can play the game (and play it successfully). Individuals who are active in the field have some degree of practical knowledge of this logic: they know how to play the game, and they may have views about how the rules of the game are changing. They may not be able to explain the logic of the field in a neat and concise way, they cannot give you a simple formula that sums it all up, but they can tell you in great detail what it was like when they first entered the field, what it's like now and how it has changed over time.

volantes, panfletos, santinhos e outros. Estudar e compreender as mensagens folkcomunicacionais (notícias, anúncios, imagens) publicados na mídia impressa (jornais, revistas, livros)(GOBBI, 2008).

Esta relevância dos estudos folkcomunicacionais sobre o mercado editorial pode ser respaldado, ainda, pelo fato que “este campo busca abrir novas fronteiras, teóricas e metodológicas na compreensão dos fluxos de comunicação e das trocas culturais, entre a cultura global e a cultura local” (MACIEL; SILVA, 2013).

“As estimativas de participação do setor cultural na economia brasileira, antes da pandemia, variavam de 1,2% a 2,67% do PIB e o conjunto de ocupados no setor cultural representava, em 2019, 5,8% do total de ocupados, ou seja, em torno de 5,5 milhões de pessoas” (ATHIAS et al., 2020). O segmento cultural foi um dos que mais sofreu com os efeitos decorrentes da Covid-19 e compreender as consequências da pandemia, em especial, no mercado editorial será tratado a seguir.

Só no Reino Unido, a previsão de perdas no movimento da indústria criativa era de cerca de R\$ 590 bilhões, sendo que no segmento editorial, a perda estimada era de R\$77 bilhões, ou uma redução de 40% em relação a 2019 (OXFORD ECONOMICS, 2020).

O Observatório do Itaú Cultural, com base na Pesquisa Nacional por amostras de domicílio (Pnad Contínua), do IBGE, identificou que houve queda de quase 50% na ocupação de profissionais brasileiros especializados em cultura no segundo semestre de 2020, se comparado com o mesmo período de 2019 (BÚRIGO, 2020).

Foram levantados dados sobre a produção e as vendas de livros no período; mudanças nas estratégias na gestão das editoras, em especial, as independentes; o crescimento das publicações no formato digital e as alterações nas relações entre livros e leitores.

Foram usadas fontes secundárias, como artigos científicos, pesquisas de órgãos representativos do mercado, além de relatórios de empresas que atuam no segmento editorial brasileiro. Além disso, foi feito um levantamento junto a editoras independentes, logo nos primeiros meses da pandemia, o que permitiu criar uma perspectiva sobre a percepção das casas publicadoras sobre o futuro do negócio, devido aos efeitos da COVID-19 na indústria do livro no Brasil.

A análise de relatórios de pesquisa publicados por organizações ligadas ao livro é uma metodologia presente na literatura dos estudos sobre o mercado editorial para avaliar

cenários, como pode ser visto em Moraes (2020), Reimão (2011) Barcellos (2016), Miranda e García (2019), Yucesoy Et Al. (2018) e Colbjørnsen (2014).

O trabalho divide-se em quatro partes: a primeira, analisa o impacto econômico-financeiro no mercado; a segunda parte, trata das decisões estratégicas tomadas pelas editoras para o enfrentamento da pandemia; a terceira parte indica algumas mudanças no comportamento do leitor e a última parte traz as considerações finais sobre o processo de pesquisa e seu resultado, abrindo avenidas de pesquisa para dar sequência ao estudo.

## **Impacto econômico-financeiro**

Em abril de 2020, realizou-se uma pesquisa junto a editoras associadas à Libre – Liga Brasileira de Editoras, com o objetivo de identificar a percepção que seus gestores tinham sobre o impacto da pandemia na vida financeira das casas publicadoras, além de elencar decisões estratégicas de enfrentamento ao cenário vivido pelas empresas.

A amostra de pesquisa foi formada por 75 editoras, sendo que 80% das editoras eram da região Sudeste do Brasil, 62% associadas à Libre, 64% com até dez anos de fundação, 69% com até 100 títulos em catálogo e 51% com menos de 25% do catálogo no formato digital.

Fica evidente que houve maior participação de editoras pequenas e médias e independentes, perfil preponderante no quadro de associados da Libre. Convém destacar que, para aumentar a representatividade da amostra da pesquisa, abriu-se a possibilidade de que editoras não associadas também participassem.

Naquele momento, ainda no início da pandemia, o impacto na rotina financeira já era sentido por 81% das editoras que estavam com algum recebimento em atraso, sendo que quase 20% tinham mais de 50% do faturamento não pago em dia pelos fornecedores.

Somente 2% da amostra da pesquisa mantinha a previsão de faturamento para o ano de 2020, sendo que 78% previam uma redução de, pelo menos, 25% no faturamento.

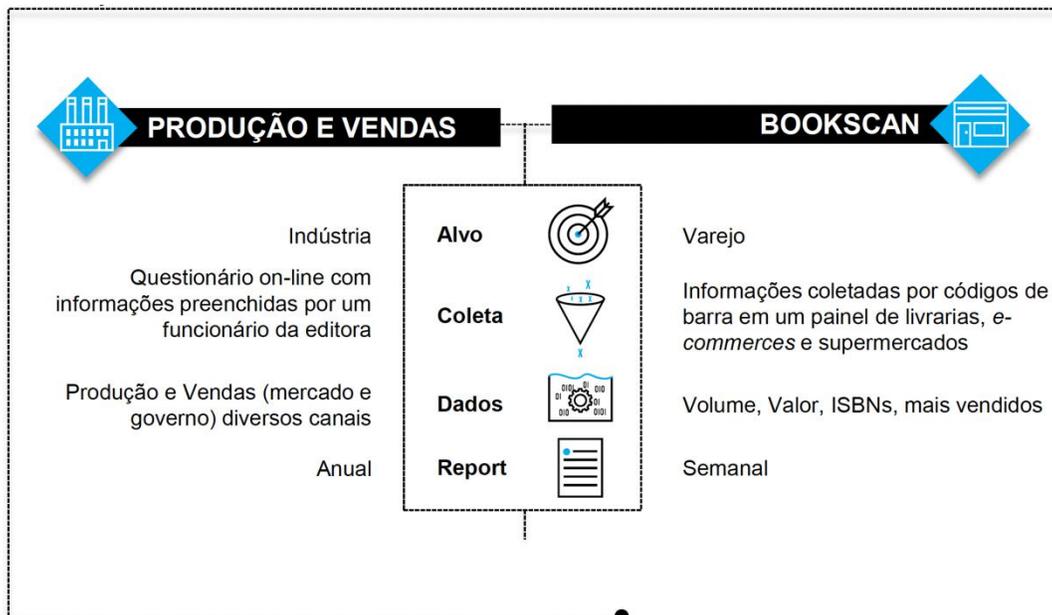
O que era uma expectativa no início da pandemia tornou-se realidade ao longo do tempo.

Para avaliar o impacto no faturamento do mercado editorial em 2020, foram consideradas como fontes secundárias as duas principais pesquisas de mercado do segmento editorial brasileiro: a primeira é a pesquisa Painel do Varejo – Bookscan (BOOKSCAN), um levantamento mensal publicado pelo Snel – Sindicato Nacional de Editores de Livros, e

executado pela Nielsen Book, com base nos dados semanais do sistema Bookscan, cujos resultados são obtidos na “boca do caixa” das livrarias, e-commerces e supermercados. A segunda fonte é a pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro (PVSEB), também executada pela Nielsen Book, com a gestão da Câmara Brasileira do Livro em parceria com o Snel e que reúne dados fornecidos pelas editoras. Segundo a Nielsen Book, o BOOKSCAN monitora os dados do varejo, enquanto a PVSEB tem como objetivo apurar os dados da indústria.

As principais diferenças entre as pesquisas podem ser vistas na Figura 1.

**Figura 1** – Diferenças entre as pesquisas PVSEB e BOOKSCAN



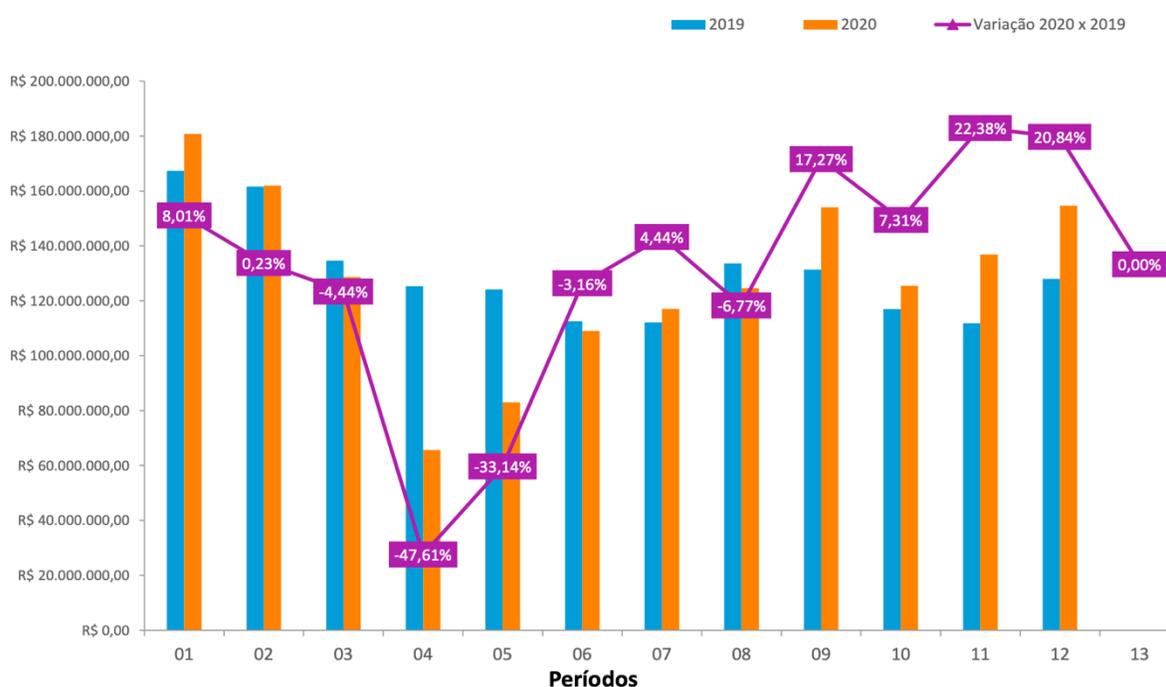
Fonte:(CBL; NIELSEN BOOK, 2021)

É importante ressaltar ainda que:

A pesquisa Produção e Vendas tem como característica uma maior abrangência quanto à cobertura de canais e à totalidade do mercado - é uma fotografia anual do mercado de livros que, somada aos anos anteriores, nos permite analisar a evolução e as mudanças da indústria no decorrer de muitos anos. As informações do BookScan, por outro lado, são focadas no varejo B2C, com dados mais granulares e frequência semanal na captura dos dados. É uma ferramenta de planejamento do dia a dia de editoras e livrarias (CBL; NIELSEN BOOK, 2021, p. 13).

Considerando os dados do varejo trazidos pela BOOKSCAN, o faturamento total no varejo, em 2020 foi de R\$ 1.747,9 milhões, ou seja, houve uma queda de 0,48% em relação aos R\$ 1.739,6 milhão de 2019. Já o volume comercializado teve uma variação negativade 0,87%, de 41.907.487 de exemplares em 2019 para 41.544.162 de exemplares em 2020 (NIELSEN BOOK; SNEL, 2021).Embora, no final de 2020, o resultado anual tenha sido quase que de estabilidade em relação a2019, durante o período mais crítico para a economia -ou seja, no chamado período de *lockdown*<sup>3</sup>, quando somente os serviços essenciais ficaram abertos e, portanto, as livrarias físicas foram fechadas - a venda de livros no Brasil chegou a cair 45,4% em termos de volume e 47,6% em faturamento, se comparado o mês de abril de 2020 e 2019(NIELSEN BOOK; SNEL, 2021), conforme pode ser visto na Figura 2.

Figura 2 – Comparativo Faturamento 2019 x 2020 – BOOKSCAN



Fonte: Nielsen Book; Snel, 2021

Se no varejo, aparentemente, não houve um impacto muito grande no faturamento do segmento editorial brasileiro, a PVSEB, que traz os dados mais globais, indica que o prejuízo foi muito maior no que se refere à vida financeira das editoras.

<sup>3</sup> O período de lockdown variou entre os municípios brasileiros, sendo que entre os meses de março e maio foi o intervalo quando ele mais ocorreu no Brasil.

A quantidade de exemplares vendidos caiu 18,4% entre 2019 e 2020, de 434 para 354 milhões. Se considerarmos apenas as vendas realizadas para o governo, ou seja, aquelas resultantes de editais de compras publicados pelo poder público, como o PNLD – Plano Nacional do Livro Didático, a redução foi ainda maior, chegando a -38,4%, ou 64 milhões de exemplares a menos.

Já o faturamento da indústria caiu 8,8%, de R\$ 5,67 bilhões, em 2019, para R\$ 5,17 bilhões, em 2020, ou seja, uma diferença de aproximadamente, 500 milhões de reais.

Esse resultado foi minimizado por várias ações executadas pelas editoras, de forma individual, por meio de associações de classe e, mesmo, por políticas governamentais de apoio à indústria em tempos de pandemia. A seguir, uma análise das estratégias de enfrentamento desenvolvidas pelas editoras, ao longo de 2020.

## **Impacto na gestão das editoras**

Considerando tratar-se de um cenário inicial desconhecido, refletido no resultado da pesquisa desenvolvida junto à Libre, ainda em abril de 2020, algumas decisões consideraram a minimização dos prejuízos que poderiam decorrer dos efeitos da pandemia.

Em razão disso, em relação às estratégias editoriais, 88% das editoras participantes decidiram adiar os lançamentos previstos para 2020 (LIGA BRASILEIRA DE EDITORAS, 2020). O resultado deste fato aparece na pesquisa PVSEB, que mostra que a quantidade de novos ISBNs ou seja, novos títulos ou novas edições, caiu 17,4% entre 2019 e 2020 e a quantidade de exemplares produzidos de lançamentos 28,4% no período. No setor de CTP (livros técnicos, científicos e profissionais) o impacto negativo foi ainda maior, com -38,6% de novos títulos e -31,3% de exemplares produzidos (CBL; NIELSEN BOOK, 2021, p. 29).

Outra decisão que aparece na pesquisa junto às editoras, indicava que 38% haviam decidido antecipar os lançamentos no formato digital (ebooks) e 39% incluíram novos títulos, que antes não faziam parte da grade de (lançamentos em catálogo, para serem publicados no formato ebook.

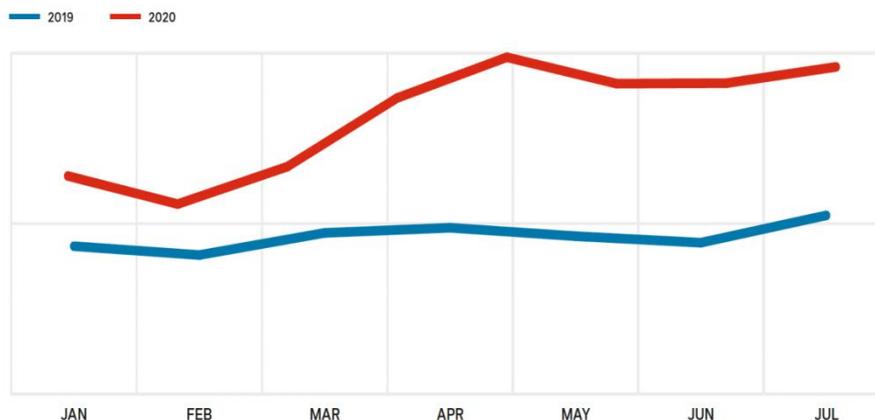
Esta decisão estava em linha com o que o Centro Regional para o fomento do livro na América Latina e Caribe (CERLALC) indicaria como estratégias para a recuperação do setor editorial, como, por exemplo, “acelerar a conversão para o formato digital dos catálogos das editoras” (GONZÁLEZ; THAINE; ÁVILA, 2020, p. 37), considerando que

Apostar na reconversão ou inserção do setor ao meio digital será decisivo para garantir a competitividade interna e externa das indústrias editoriais dos países ibero-americanos. Não se podem ignorar os possíveis efeitos duradouros nas formas de circulação e acesso aos livros que esta situação de crise gerará e os quais muitos agentes do setor ainda não estão preparados para enfrentar. Isso nos leva a considerar diferentes linhas de ação, que devem configurar uma agenda abrangente para a inserção do setor no meio digital a curto e médio prazo, muitas das quais são tudo, menos inéditas.(GONZÁLEZ; THAINE; ÁVILA, 2020, p. 37, tradução nossa)<sup>4</sup>.

A BookwireBrazil, considerada a principal distribuidora de ebooks e audiobooks no Brasil, fornecendo títulos de 500 editoras que, segundo a empresa, corresponde a 70% do mercado brasileiro, identificou, em um relatório publicado em 2020, algumas mudanças na relação do mercado com o livro digital.

Como metodologia para seu estudo, a Bookwire dividiu o período analisado em três: pré-isolamento (antes de 14/03/20), durante o isolamento (entre 15/03 e 31/05) – período do chamado *lockdown* e pós-isolamento (entre 01/06/20 e 16/08/20). Não foram divulgados números, mas apenas as tendências identificadas. Percebe-se, na Figura 3, que houve uma tendência de alta nas vendas de ebooks no Brasil, em especial, durante o isolamento.

**Figura 3 – Vendas de ebooks via Bookwire**



Fonte: Bookwire, 2020

<sup>4</sup> Apostar por la reconversión o inserción del sector en el entorno digital será determinante para garantizar la competitividad interna y externa de las industrias editoriales de los países iberoamericanos. No se pueden ignorar, aun cuando pueda parecer muy pronto, posibles efectos duraderos sobre las formas de circulación y acceso al libro que esta situación de crisis acelerará y que muchos de los agentes del sector no están preparados para enfrentar. Esto lleva a considerar distintas líneas de acción, que deberían configurar una agenda integral de inserción del sector en el entorno digital de corto y mediano plazo, muchas de las cuales son todo menos inéditas.

Embora os números gerais não tenham sido publicados pelo relatório, alguns resultados por gênero demonstram a ordem de grandeza do crescimento: a venda de e books da categoria juvenil e young-adult cresceu 227% no período. Na categoria ficção, o aumento girou em torno de 154%.

Mais do que um resultado de campanhas de marketing voltados para o digital, esta consequência, aparentemente, deve ser mais perene, pois:

Embora diversos esforços de marketing tenham sido feitos nos primeiros dois meses da pandemia, eles diminuíram o ritmo depois desse período, e os números de vendas continuaram a subir. Isso nos mostra que a pandemia em si criou novos leitores e trouxe aqueles que já leem constantemente para mais perto do formato digital (BOOKWIRE, 2020).

Outra mudança de estratégia, como consequência da pandemia, foi o investimento no elo de distribuição via meio digital, ou seja, as vendas diretas realizadas via site, *marketplaces* (plataformas de e-commerce dos grandes varejistas) e livrarias virtuais. Essa decisão advém da identificação da mudança no comportamento do consumidor, que cada vez mais migra das lojas físicas para o ambiente online.

Um dado para reforçar essa mudança é este indicador trazido pela PVSEB que mostra que houve um crescimento de 84% na participação das livrarias exclusivamente online no faturamento das editoras. No caso das obras gerais, a participação destas livrarias, como meio de distribuição, cresceu 237%. Já as livrarias físicas, durante todo o ano de 2020, tiveram sua participação como elo de distribuição de obras gerais caindo à metade, passando de 57,9%, em 2019, para 28,9%, em 2020. Por sua vez, os *marketplaces* mais do que dobraram a sua participação na matriz de distribuição do mercado: de 6,1% para 12,3%.

Esta tendência de amplificação da presença dos meios digitais na distribuição é algo que já vem acontecendo há alguns anos e relaciona-se a uma mudança na jornada de compra do consumidor – fato que não é exclusivo do mercado editorial.

Por exemplo, há que se considerar que, da mesma maneira que houve um vertiginoso crescimento da digitalização na educação, devido à migração do processo ensino-aprendizagem do ambiente presencial para o online, também houve um crescimento exponencial desta digitalização no segmento editorial ao longo de 2020, possivelmente antecipando as mudanças que aconteceriam nos próximos anos ou décadas. Assim, pode-se

identificar a velocidade com que algumas mudanças ocorreram no mercado editorial, fato que levaria muito mais tempo caso a pandemia não tivesse acontecido.

A pandemia COVID-19 transformou o panorama do ensino superior. Embora ainda não se saiba se essas transformações criaram raízes e persistirão no futuro, não é difícil imaginar que o ensino superior nunca mais será o mesmo em alguns aspectos importantes (bons ou ruins) (EDUCAUSE, 2021).

Em relação às oportunidades que as tecnologias digitais oferecem para o mercado editorial, deve-se lembrar do POD (print on demand) digital, que ao ser utilizado com as impressões em baixas tiragens, tem possibilitado o aumento do catálogo de muitas pequenas editoras e, com isso, viabilizando seus negócios. Os marketplaces, já citados anteriormente, também têm ajudado as pequenas e médias editoras a suprirem uma demanda pela distribuição precária, já que a presença de seus títulos nas grandes redes sempre foi difícil de acontecer, ainda mais em uma época quando as duas principais redes (Livraria Cultura e Saraiva) passam por uma crise sem precedente.

O aproveitamento destas oportunidades também deve ter acelerado em meio à pandemia e devem ser objeto de estudos mais aprofundados.

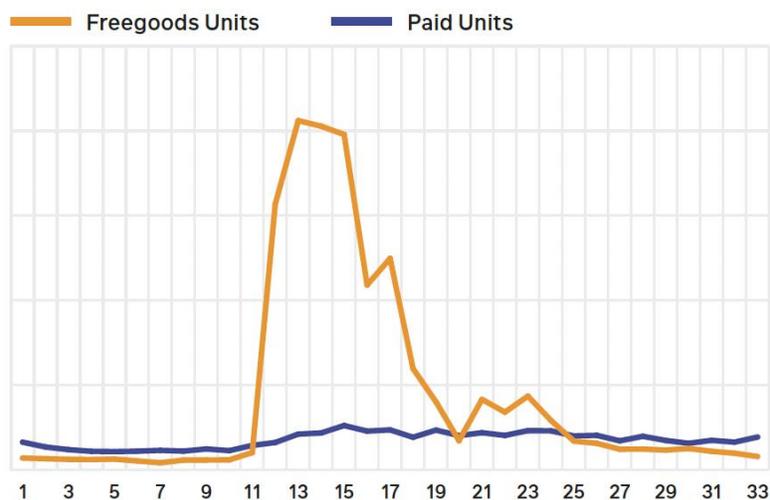
Uma outra área que foi afetada na gestão das editoras foi a da comunicação e marketing. Com o fechamento das livrarias por um período durante a pandemia, os eventos de lançamento tiveram que migrar para as redes sociais e um festival de *lives* passou a ser compartilhado nos perfis de editoras e livrarias, nas principais mídias sociais, como Instagram, Facebook e YouTube. Embora tenham dado visibilidade para autores e editoras, as *lives* muitas vezes não geraram um resultado de vendas esperado (KIRCH, 2020). Fato é que as editoras passaram a depender um pouco mais da participação dos autores para a divulgação das suas obras.

Campanhas de marketing voltadas para os livros digitais foram muito comuns durante a pandemia e deram ótimos resultados, como mostra relatório da Bookwire:

Campanhas de gratuidade foram muito bem-sucedidas durante o pico de isolamento, desacelerando posteriormente, como seria de se esperar, mas a apreciação dos consumidores ajudou claramente a conectar novos públicos a materiais (pagos) de leitura digital mesmo após o isolamento. [...] Campanhas dedicadas de marketing impulsionaram produtos para consumidores com muito sucesso e respaldaram uma dinâmica de crescimento sustentável que continuou a dar frutos mesmo após o isolamento ter sido amplamente abrandado (BOOKWIRE, 2020).

A maioria dos exemplares de ebooks consumidos durante o período de *lockdown* foi de livros gratuitos e, como resultado, houve um impulso nas vendas subsequentes, aumentando a receita das editoras, como mostra a Figura 4.

**Figura 4** – Unidades pagas *versus* unidades gratuitas, antes, durante e após o pico de isolamento



Fonte: Bookwire, 2020

Os grandes eventos como as bienais do livro e as feiras de literatura também tiveram de migrar para o ambiente online, causando uma necessidade de mudança, tanto no planejamento quanto na expectativa dos resultados, gerando preocupação no mercado, como afirma Rüdiger Wischenbart: “estou bastante confiante de que o mercado de livros em geral vai lidar e se adaptar - o que é sinônimo de ‘transformar profundamente’ - no curso da pandemia. Mas também estou convencido de que o mesmo pode não se aplicar necessariamente às feiras de livros” (WISCHENBART, 2021, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Se a vida das editoras sofreu grande impacto com a pandemia, os leitores também tiveram que se adaptar ao momento, o que poderá ser visto a seguir.

<sup>5</sup> I am fairly confident that the book business overall will cope, and adapt – which is synonymous to ‘deeply transform’ – in the course of the pandemic. But I am also convinced that the same may not necessarily apply to book fairs.

## **Impacto no hábito do leitor**

A pandemia trouxe grandes mudanças nos hábitos da população: trabalho remoto, distanciamento social, períodos de *lockdown*, aulas online... A necessidade de adaptação se fez presente em diversas áreas e, em relação à leitura não foi diferente.

Ao se ver perante o fechamento de livrarias e bibliotecas, o leitor teve de buscar alternativas e o consumo do livro digital passou a ser a alternativa mais natural.

No Brasil, apenas metade da população afirma conhecer o livro digital e esse cenário não muda há quase uma década, pois, segundo a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, “em 2019, 47% da amostra afirmou que nunca havia ouvido falar de livro digital. Este percentual se mantém desde 2012, quando 45% da amostra afirmou nunca ter ouvido falar em livros digitais, o que gera uma certa preocupação” (ENDO, 2021) e, dos que já ouviram falar nos ebooks, apenas 37% já tinha lido (INSTITUTO PRÓ-LIVRO; ITAÚ CULTURAL, 2020).

Talvez, neste caso, o ano de 2020 pode ter acelerado uma tendência que estava estagnada nos últimos anos e que poderá ser verificada na próxima edição da pesquisa.

Se ainda não existe um dado direto, pode-se inferir, com base no consumo de ebooks, que o processo de adoção do livro digital, devido à pandemia, pode ter acelerado. A pesquisa Conteúdo Digital do Setor Brasileiro, em sua edição de 2021, com ano base, 2020, indica que houve um crescimento de 81% na quantidade de unidades vendidas: de 4,74 milhões em 2019 para 8,57 milhões em 2020. É preciso salientar que neste total, 8% é composto por audiobooks, que mostra uma outra tendência de adoção deste formato.

Já em relação ao faturamento, houve um aumento real de 38%, ou seja, de R\$ 71 milhões em 2019 para R\$ 102 milhões em 2020. O gênero que teve o maior aumento foi o de ebooks de ficção, com um aumento de 134% em unidades vendidas, correspondendo à um acréscimo de, aproximadamente, R\$ 10 milhões no faturamento (CBL; SNEL; NIELSEN BOOK, 2020).

A pesquisa BOOKSCAN identificou um crescimento geral de 3% no faturamento do gênero de ficção e comparando com os 134% citados anteriormente. Isso pode indicar que o leitor que decide adotar o livro digital poder ter neste gênero uma possível preferência.

As mídias sociais passaram a ter um papel cada vez mais importante como interface entre leitores, editoras, autores e, também, com as obras. Booktubers, podcasters e

influenciadores na área da literatura se fizeram presentes no ano de 2020 e, de certa forma, substituíram os eventos presenciais. Se adaptar a esse contexto foi outro desafio que os leitores tiveram durante a pandemia, o que foi entendido por parte do mercado, como afirmou Maju Alves, responsável pelos projetos especiais do portal Publishnews, sobre a rede TikTok:

a relação pessoal que o TikTok constrói com o público é o que faz diferença e o sucesso de muitos livros. A diferença é que no app, as recomendações são muito pessoais e contam com muita emoção. Isso faz com que as pessoas se identifiquem e, assim, os livros atingem muitas outras pessoas. (FACCHINI, 2021).

Será interessante verificar o quanto desta mudança comportamental será mantida no “novo normal”, pós-pandemia.

## **Considerações finais**

Embora a vida pareça estar retomando seu caminho natural, com o avanço da vacinação, a abertura da economia, a volta às aulas presenciais, muitas transformações ocorridas durante o ano de 2020, em meio à pandemia da COVID-19 devem se tornar perenes.

No caso do mercado editorial brasileiro, o avanço no processo de digitalização, não só dos processos de produção, mas a distribuição e a comunicação devem trazer benefícios para o segmento.

Se houve, realmente, um avanço na adoção do livro digital entre os leitores, isso pode significar uma democratização do acesso aos livros e à informação e, também, à uma melhora do processo ensino-aprendizagem. Algo que só vai poder ser confirmado nas próximas edições das pesquisas promovidas pela CBL e Snel que tratam desta temática.

Uma possível linha de pesquisa derivada deste trabalho, cuja metodologia qualitativa permitiu uma visão do contexto que o mercado editorial se encontra, em meio à pandemia, seria a utilização de métodos quantitativos para avaliar, por exemplo, por meio de um modelo dif-in-dif, o impacto que políticas públicas de auxílio financeiro geraram em editora que se beneficiaram destas políticas comparando com aquelas que não conseguiram tal apoio.

É importante lembrar que os efeitos da pandemia da COVID-19 serão sentidos por muitos anos, quiçá décadas e, por isso, a sua avaliação contínua será importante para leitores, editores, poder público e pesquisadores que se dedicam ao livro no Brasil.

## Referências

ATHIAS, L. Q. et al. O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **Carta de Conjuntura**. Brasília:Vol. 49, n. 6, p. 27, Outubro/Dezembro2020.

BANCO MUNDIAL. **World Bank/IMF Spring Meetings 2020: Development Committee Communiqué**. Disponível em: <<https://www.worldbank.org/en/news/press-release/2020/04/17/world-bankimf-spring-meetings-2020-development-committee-communicate>>. Acesso em: 3 mai. 2021.

BARCELLOS, M. DE A. O mercado, a produção editorial e como a criação literária se relaciona com eles. **Scriptorium**, Porto Alegre: Vol.2, n. 2, p. 185–197, Julho/Dezembro2016.

BOOKWIRE. **The digital consumer book barometer - Covid-19 Special Edition Brazil**. São Paulo: [s.n.]. Disponível em: <[https://www.bookwire.de/fileadmin/customer/documents/Whitepapers/Brazil\\_Covid\\_Special\\_ConsumerBookBarometer2020\\_PT.pdf](https://www.bookwire.de/fileadmin/customer/documents/Whitepapers/Brazil_Covid_Special_ConsumerBookBarometer2020_PT.pdf)>. Acesso em: 5 ago. 2021.

BÚRIGO, A. Extinção de postos e incerteza empurram trabalhadores para plano B - Caderno Especial Cultura na Pandemia Seminários Folha. **Folha de São Paulo**, p. 2, 20 dez. 2020.

CBL; NIELSEN BOOK. **Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro - Agosto 2021**. Disponível em: [https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/05/APRESENTACAO\\_Pesquisa\\_Producao\\_e\\_Vendas\\_-\\_ano-base\\_2020.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/05/APRESENTACAO_Pesquisa_Producao_e_Vendas_-_ano-base_2020.pdf). Acesso em: 7 nov. 2021.

CBL; SNEL; NIELSEN BOOK. **Conteúdo digital do setor editorial brasileiro - 2020**. Disponível em:<[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/07/APRESENTACAO\\_-\\_Pesquisa\\_Conteudo\\_Digital\\_ano-base\\_2020.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/07/APRESENTACAO_-_Pesquisa_Conteudo_Digital_ano-base_2020.pdf)>. Acesso em: 1 fev. 2021.

COLBJØRNSEN, T. The construction of a bestseller: theoretical and empirical approaches to the case of the Fifty Shades trilogy as an eBook bestseller. **Media, Culture & Society**, Vol. 36, n. 8, p. 1100–1117, 14 Novembro 2014.

EDUCAUSE. **Horizon Report - Teaching and Learning Edition**. 2021. ed. Boulder, CO: Educause, 2021.

ENDO, W. **Olhar digital - Um mapa editorial para avalia a presença do livro digital no Brasil**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - 44<sup>o</sup> Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...Virtual**: 2021.

FACCHINI, T. **O senso de comunidade: a chave de sucesso para o varejo de livros**. Publishnews. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2021/09/15/o-senso-de-comunidade-a-chave-do-sucesso-para-o-varejo-de-livros>>. Acesso em: 19 out. 2021.

GADINI, S. L.; WOITOWICZ, K. J. **A produção da cultura no cenário midiático: Contribuições da Folkcomunicação para a análise do jornalismo cultural.** XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **AnaisFoz do Iguaçu: INTERCOM, 2014.** Disponível em: <<https://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1205-1.pdf>> Acesso em: 13 mai. 2021

GOBBI, M. C. Um Brasil de múltiplas culturas: a Folkcomunicação no século XXI. **Razón y Palabra, Vol. 13, n. 60, 2008.**

GONZÁLEZ, J. D.; THAINE, F.; ÁVILA, N. **El sector editorial iberoamericano y la emergencia del COVID-19.** Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc-Unesco), 2020.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO; ITAÚ CULTURAL. **Retratos da leitura no Brasil 5 - 2020.** São Paulo: [s.n.]. Disponível em: <[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a\\_edicao\\_Retratos\\_da\\_Leitura\\_no\\_Brasil\\_IPL-compactado.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2020/11/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2021

KIRCH, C. Virtual Author Events Are Booming. **Publishers Weekly**, p. 4–6, maio 2020.

LIGA BRASILEIRA DE EDITORAS (LIBRE). **Pesquisa Libre - Covid-19.**

MACIEL, B.; SILVA, S. DA. Folkcomunicação e modernidade: caminhos e perspectivas para o desenvolvimento local. **Cadernos de Graduação - Ciências Humanas e Sociais**, Vol. 1, n. 2, p. 45–52, 2013.

MIRANDA, M. B.; GARCÍA, E. G. FUENTES PARA LA ELABORACIÓN DE UN MAPA EDITORIAL DE LIBROS DE TEXTO EN ESPAÑA. **História da Educação**, Vol. 23, 2019.

MORAES, A. C. **Os livros da pandemia: uma investigação metodológica virtual.** 43<sup>o</sup> Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais...2020.**

NIELSEN BOOK; SNEL. **Painel do varejo de livros no Brasil - Resultados 2019 x 2020.** São Paulo: [s.n.]. Disponível em: <[https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/01/SNEL\\_13\\_2020\\_-\\_13T\\_2020.pdf](https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2021/01/SNEL_13_2020_-_13T_2020.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2021

OXFORD ECONOMICS. **The projected economic impact of Covid-19 on the uk creative industries.** Oxford Economics Ltd: 2020.

REIMÃO, S. Trends on Brazilian book market – fiction best sellers by Brazilian writers (2000-2009). **Matrizes**, São Paulo: Vol. 5, n. 1, p. 194, Dezembro, 2011.

THOMPSON, J. B. **Merchants of culture: The publishing business in the Twenty-First Century.** 2a. ed. London: Plume Books, 2012.

WISCHENBART, R. **For book fairs, 2020 was (not is) a watershed moment. On Reed Exhibitions pulling the plug at BookExpo, and related news. About the current re-writing of the publishing play book.** Disponível em: <<https://www.wischenbart.com/>>. Acesso em: 19 out. 2021.

YUCESOY, B. et al. Success in books: a big data approach to bestsellers. **EPJ Data Science**, Vol. 7, n. 1, p. 7, 6 dezembro, 2018.

## Covid-19 e literatura de cordel: educação em saúde pela via da folkcomunicação<sup>1</sup>

*Pedro Paulo Procópio de Oliveira Santos<sup>2</sup>*

*Bruno Bernardo Galindo Lopes<sup>3</sup>*

*Nazarete de Souza<sup>4</sup>*

**Submetido em: 22/10/2021**

**Aceito em: 03/12/2021**

### RESUMO

O presente artigo investiga, por meio de alguns textos de Literatura de Cordel, disponíveis na internet, em que medida esta literatura incorporou as práticas preventivas contra a Covid-19 em sua temática, uma vez que tem no leque de suas características uma linguagem popular e lúdica e em seus temas insere o objetivo de informar seus leitores. Com este intuito, aqui visualiza-se a folkcomunicação como instrumento e ponte entre o saber científico e o popular. A amostra do estudo consiste em quatro cordéis publicados no ano de 2020. A partir deles, comprova-se o objetivo proposto, ou seja, as informações e orientações sobre a Covid-19, preconizadas pela Organização Mundial de Saúde, veiculadas entre versos e estrofes de uma literatura popular são meios eficazes de educação em saúde.

### PALAVRAS-CHAVE

Covid-19; Folkcomunicação; Literatura de Cordel.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado na XX Conferência Brasileira de Folkcomunicação, São Luís -MA, 2021.

<sup>2</sup> Docente da Faculdade Pernambucana de Saúde, Faculdade Damas e Centro Universitário dos Guararapes - UniFG; Pós-doutor, doutor, mestre e especialista em Comunicação pela UFPE; jornalista pela Unicap, psicanalista pelo IBPC. Correio eletrônico: profpedroprocopio@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestre em Educação pela Unicamp, especialista em Gestão Educacional pela PUC Campinas, Licenciado em Física pela Unicamp e Acadêmico do Curso de Medicina da Faculdade Pernambucana de Saúde. Correio eletrônico: burego2002@yahoo.com.br.

<sup>4</sup> Doutora em Linguística pela UNICAMP; Mestre em Linguística pela UNICAMP Licenciada em Letras pela UEM; Professora de Língua Portuguesa da Rede Municipal de Valinhos-SP; Correio eletrônico: nazasdi@yahoo.com.br.

## **Covid-19 and cordel literature: health education through folkcommunication**

### ABSTRACT

This paper investigates, focused on some texts of Cordel Literature, available on the Internet, the impact of this kind of art once the authors incorporated preventive practices against Covid-19 in its themes, once its most remarkable traits are the popular and playful language and in order to inform its readers. The aim is to reflect folkcommunication as a tool and as a bridge able to connect scientific and popular knowledge. The study sample consists of four texts published in 2020 and, according to them, it is possible to investigate and prove the efficiency of the the information and guidance on Covid-19, recommended by the World Health Organization, transmitted by verses and stanzas of a popular literature are an efficient methodology of health education.

### KEY-WORDS

Covid-19; Folkcommunication; Cordel Literature.

## **Covid-19 y literatura de cuerdas: la educación em salud a través de la folkcomunicación**

### RESUMEN

El presente artículo investiga a través de algunos textos de la Literatura de Cuerdas, disponibles en internet, en qué medida esta literatura ha incorporado prácticas preventivas contra Covid-19 en su temática, ya que sus características son de un lenguaje popular y lúdico con objetivo de informar a sus lectores. Teniendo esto en cuenta, la comunicación popular se ve aquí como un instrumento y un puente entre el conocimiento científico y el conocimiento popular. La muestra del estudio consta de cuatro cadenas publicadas en 2020. A partir de ellas, se comprueba el objetivo propuesto, es decir, la información y pautas sobre Covid-19, recomendadas por la Organización Mundial de la Salud, transmitidas entre versos y estrofas de una literatura popular son eficaces medios de educación en salud.

### PALABRAS-CLAVE

Covid-19; Folkcomunicación; Literatura de Cuerdas.

## **Fundamentação teórica**

A Covid-19 é uma doença causada pelo coronavírus, o SARS-CoV-2, e sua sintomatologia varia de infecções assintomáticas a quadros graves.

Os primeiros casos de Covid-19 surgiram em dezembro de 2019, na China, e rapidamente se espalharam pelo mundo, promovendo uma pandemia, entre as mais graves já vivenciadas pela humanidade (SCHUELER, 2021).

A transmissão do vírus ocorre pelo contato direto entre pessoas ou por contato com superfícies infectadas. No primeiro caso, pessoas infectadas expõem secreções e gotículas no ar ao falar, tossir ou espirrar e o contágio acontece quando há aspiração dessas gotículas por uma pessoa ainda não infectada. No segundo caso, como o vírus pode sobreviver e permanecer infeccioso em determinadas superfícies por um período de tempo, o contato com tais superfícies possibilita que, pelo manuseio das mãos, o vírus acesse as mucosas da boca, nariz e olhos (RUIZ-BRAVO e JIMÉNEZ, 2020).

De acordo com a World Health Organization (Organização Mundial da Saúde) (2020), 80% dos pacientes com Covid-19 são assintomáticos ou apresentam poucos sintomas, enquanto 20% deles podem necessitar de atendimento hospitalar em razão do agravamento da doença.

Os infectados sintomáticos podem apresentar, em casos considerados leves ou moderados, quadros comuns de uma gripe, febre, coriza, congestão nasal, tosse, dor de garganta, dor no corpo, dor de cabeça, além de diarreia, náusea e vômito (ROTHAN, 2020). Em casos especiais, pessoas inseridas no chamado “grupo de risco”, como idosos, imunossuprimidos ou portadores de comorbidades, podem apresentar reações mais agressivas e o quadro evoluir para uma pneumonia ou Síndrome do Desconforto Respiratório Agudo (SDRA), disfunção cardíaca, hepática e renal (XAVIER et al, 2020).

A prevenção deve ancorar-se principalmente na higienização das mãos e superfícies (já que o vírus é sensível a desinfetantes e antissépticos, como álcool 70%, alvejante, sabonete, entre outros), uso de máscara e isolamento social. Além desses cuidados, a OMS orienta evitar contato das mãos com olhos, nariz e boca e procurar atendimento médico em caso de febre, falta de ar e tosse (MINGHELLI et al, 2020).

Mergulhado no contexto de uma pandemia, o mundo precisou, de forma urgente, (re)conhecer e se adaptar à sintomatologia da Covid-19, aprender e se adequar às medidas preventivas, como forma de evitar o avanço da doença que vitimou 5 044 654<sup>5</sup> de pessoas em todo o mundo, de acordo com dados da World Health Organization (2021).

Para êxito na prevenção e no controle, iniciou-se um desafio comunicacional, de divulgação e compartilhamento de informações via redes sociais, jornais impressos, televisão, rádio, ou seja, nos mais diversos dispositivos, com propósito de informar a população sobre a Covid-19.

No Brasil, como em outros países, com número substancial de mortos e infectados, a cada noticiário veiculado na imprensa tradicional, acompanhamos os desdobramentos advindos da doença, abertura de hospitais de campanha, superlotação de Unidades de Terapia Intensiva, e o vertiginoso crescimento da curva de mortes pela Covid-19. Neste cenário, surgiram os entraves de uma comunicação ainda pouco acessível, marcada por uma linguagem médica muito técnica, redes sociais repletas de desinformações, ofertas de terapias alternativas e medicamentos sem comprovação científica, posturas político-ideológicas, que tornaram as estratégias de prevenção disseminadas pela OMS e adotadas pelo Ministério da Saúde e Secretarias de Saúde Estaduais mais difíceis de serem acatadas pela população.

Por outro lado, com o intuito de tornar a comunicação mais eficiente e acessível ao maior número de pessoas possível, áreas de conhecimento a princípio estanques (como a medicina e a literatura), aproximaram-se com o propósito de um veicular conceito da outra, disseminando, assim, informações científicas nos moldes da cultura popular.

Usar a cultura popular, como o folclore, a literatura de cordel, entre outras formas, para este fim, se alinha à folkcomunicação (DIAS, 2014), uma área da Comunicação fundada pelo pesquisador e jornalista pernambucano Luiz Beltrão, na década de 60.

Em linhas gerais, como preconizada por Beltrão (1971), a folkcomunicação evidencia a comunicação popular como um instrumento consistente e abrangente para mostrar que o saber científico precisa democratizar a comunicação, a fim de ser compreendido nas diferentes esferas da população. Sendo assim, ela atua como um instrumento importante e eficaz para possibilitar que a mensagem chegue aos interlocutores em sua completude e com veracidade.

---

<sup>5</sup> Dados atualizados em 08 de novembro de 2021.

Na questão do Covid-19, entende-se que um trabalho sob o viés da folkcomunicação, dissemina os conhecimentos técnicos necessários à prevenção da doença, de forma ampla, numa linguagem popular e acessível.

No conjunto de cultura popular brasileira, a literatura de cordel, manifestação artística aqui adotada, cumpre um importante papel transmissor de conhecimentos de áreas diversas, pois, em sua aparente simplicidade, principalmente linguística, adapta a temática desejada a fim de se achegar e se fazer entender a uma diversidade de contextos. Por isso mesmo, numa ambientação mais recente, a literatura de cordel deixou de ter seus limites regionais e temáticos relacionados ao nordeste, à vida e à cultura nordestinas, e ganhou destaque como instrumento de comunicação e de visibilidade para as mais diferentes áreas, como moda, política, educação, ciência e outras tantas. Basta uma pesquisa rápida para que isso se comprove: LUCENA FILHO e BEZERRA da SILVA, 2012; MEDEIROS; SILVA e TORRES, 2016; SILVA e GABRIEL, 2019; CHIARADIA, 2020; entre outros. Esta possibilidade de agregar e transmitir valores, conhecimentos e manifestações de áreas distintas promove o que a folkcomunicação tem como ideal (BELTRÃO, 1971).

Reitera-se, assim, a condição privilegiada da literatura de cordel para exercer a função de divulgar, informar e/ou orientar sobre questões científicas ou de calamidade pública.

Considerando esse vínculo de práticas, realizamos o presente trabalho, permeado pela folkcomunicação, com o objetivo de mostrar como exemplares do cordel incorporaram informações e medidas preventivas a respeito da Covid-19, no contexto da atual pandemia.

## Metodologia

Para objeto de estudo, selecionamos 4 produções de literatura de cordel. A seleção iniciou-se com uma busca de cordéis que traziam em sua temática a pandemia da Covid-19. Dentro da variedade de produções, escolhemos aqueles que atendiam ao que pretendíamos mostrar, isto é, as informações mais estreitas ao que é a Covid-19 e suas formas de prevenção. Além disso, a escolha desse *corpus* levou em conta os seguintes critérios: 1º - disponibilidade na internet em formato escrito; 2º - ser a produção mais recente do cordelista. Preenchendo estes critérios, adotamos os textos: I - Cordel do Coronavírus, de Tião Simpatia; II - Cordel da Covid-19, de Professor Ibiapina, de Cássio Ibiapina e Ricardo Ibiapina;

III - Coronavírus em Cordel, de Anne Karolynne Santos de Negreiros e IV - Coronavírus em Cordel, de Orlando Paiva.

Realizamos leituras dos cordéis selecionados, identificando em cada um deles elementos que se reportam às informações a respeito da Covid-19, bem como as medidas preventivas preconizadas pela Organização Mundial de Saúde para enfrentamento da pandemia do Covid-19, tais como: higienização das mãos com álcool em gel e antissépticos, medidas para o cuidado com a Saúde Mental, distanciamento social e o uso correto das máscaras.

## Discussão do corpus e resultados

O texto *Cordel do Coronavírus* (SIMPATIA, 2020)<sup>6</sup>, inicia com um alerta sobre a rapidez da propagação do coronavírus e o sentimento que causa nas pessoas: “Como um rastilho de pólvora/A COVID19/Se espalha pelo mundo/E o pânico promove” e, em seguida, se refere à parcela de pessoas que desacredita do perigo, apesar da ameaça que o vírus representa: “Mas tem gente que “faz hora”/ Ironiza, ignora/ Esse perigo iminente”<sup>7</sup>. A estrofe é finalizada com a medida mais drástica de prevenção: “Ficar em casa é prudente”, que corresponde ao recomendado isolamento social:

Como um rastilho de pólvora  
A COVID 19  
Espalha-se pelo mundo  
E o pânico promove!  
Mas tem gente que “faz hora”,  
Ironiza, ignora  
Esse perigo iminente.  
Prevenção é o remédio  
Ainda que cause tédio  
Ficar em casa é prudente.

Há a orientação, muito enfatizada pela OMS e demais órgãos de saúde, referente à higienização das mãos com álcool em gel e antissépticos: “Lave as mãos com álcool em gel / Ou com água e sabão!”. O autor não se ateu apenas aos cuidados físicos para a prevenção da

<sup>6</sup> O poema pode ser lido na íntegra em <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/leia-na-integra-o-cordel-do-coronavirus-do-poeta-cearense-tiao-simpatia-1.2226173>>.

<sup>7</sup> Estes versos corroboram com dados de uma pesquisa realizada pela agência Paraná Pesquisa, em 22/06/2020, que apontou na data de coleta, que 4,04% da população não acreditavam na existência do vírus.

Covid-19, mas aconselhou também a preservar a saúde mental: “E por favor, não esqueça / De limpar bem a cabeça / Filtrando os bons pensamentos”:

Lave as mãos com álcool em gel,  
Ou com água e sabão!  
Também faça uma limpeza  
Na alma e no coração.  
E por favor, não esqueça  
De limpar bem a cabeça  
Filtrando os bons pensamentos  
Expurgue do coração  
O ódio, a ambição,  
Da alma, os ressentimentos.

Apresenta o alerta para um problema de cunho social que tem influenciado negativamente na adesão das condutas preventivas contra o coronavírus, as informações falsas amplamente divulgadas principalmente nas redes sociais: “Não espalhe Fake News / Isto é muito importante: / Cheque a fonte da notícia / Antes de passá-la adiante”. Aqui ainda reforça a necessidade do isolamento social imposto pelos órgãos de Saúde: “Evite aglomerações / Siga as recomendações / Dos órgãos oficiais”<sup>8</sup>:

Não espalhe FakeNews,  
Isto é muito importante:  
Cheque a fonte da notícia  
Antes de passá-la adiante.  
Evite aglomerações,  
Siga as recomendações  
Dos órgãos oficiais.  
Foi dado o sinal de alerta  
Se fizer a coisa certa  
Protegerá seus iguais.

Orienta em relação à, talvez, mais “desobedecida” medida imposta para a prevenção da Covid-19, o uso de máscaras: “Bote a máscara da saúde”. Ciente da problemática que envolve o uso de máscaras, o autor apela à memória do leitor, lembrando-o que socialmente já usamos “a máscara da moral”:

---

<sup>8</sup> Segundo Ciência & Saúde Coletiva, o percentual das pessoas que acreditam em Isolamento Social é 75,79%.

Bote a máscara da saúde,  
Tire a máscara da moral;  
Todos nós usamos máscaras  
No convívio social!  
Mude hábitos e conceitos  
E os velhos preconceitos,  
Que tal higienizá-los?  
Essa crise, na verdade  
É uma oportunidade  
Pra ressignificá-los.

Finalizando a investigação neste texto, encontramos a torcida pela criação da vacina, que atualmente é uma realidade para quase todos os países do mundo: “Torcer pra que a medicina / Descubra logo uma vacina / E acabe esse pesadelo”. Antes disso, o autor reforça o pedido para que se acredite e siga as medidas da OMS: “Do que diz a OMS / No seu detalhado plano / Pra conter a pandemia / Vamos seguir seu modelo”:

Na contramão do bom senso,  
Do espírito republicano;  
Do que diz a OMS  
No seu detalhado plano  
Pra conter a pandemia  
Trabalhando noite e dia  
Vamos seguir seu modelo.  
Torcer pra que a medicina  
Descubra logo uma vacina  
E acabe esse pesadelo.

*Cordel do Covid-19* (PROFESSOR IBIAPINA, IBIAPUNA, C. e IBIAPUNA, R., 2020)<sup>9</sup>, foi escrito pelo professor e pediatra aposentado da UFJF, Doutor Ibiapina, em coautoria com seus filhos Cássio e Ricardo, também médicos. Para salientar a necessidade ou o dever de procurar atendimento médico, caso haja sintomas da doença, os autores referem-se aos profissionais da chamada “linha de frente” que estarão de prontidão para cuidar dos infectados pelo vírus: “Os médicos estão prontos para cuidar” destacam também a necessidade do isolamento social: “Todos neste momento / Estão em isolamento”; alertam para a fragilidade maior dos idosos imersos no “grupo de risco: “Mas mais nos idosos pode complicar”:

---

<sup>9</sup> Leia o poema na íntegra no site <<https://www.smp.org.br/visualizacao-de-comunicados/ler/969/familia-ibiapina-faz-cordel-sobre-a-covid-19>>.

Os médicos estão prontos para cuidar  
Todos neste momento  
Estão em isolamento  
O vírus não deve circular  
Tudo isso vai passar  
Mas mais nos idosos pode complicar.

Descreve os sintomas da Covid-19: “Febre, dor de garganta, tosse seca / Pode ser coronavírus”; e reitera a busca de cuidados médicos “Se o cansaço piorar, o hospital você deve procurar”:

Febre, dor de garganta, tosse seca  
Pode ser coronavírus  
Você deve observar  
Se o cansaço piorar, o hospital você deve procurar

Como profissionais da saúde, os autores questionam a eficácia da cloroquina e da azitromicina: “A cloroquina e a azitromicina nos graves pode salvar?”, remédios já existentes para outras enfermidades, cuja recomendação e uso para a prevenção e tratamento da Covid-19 geraram grande polêmica, chegando a se tornar um viés político, dividindo a opinião e aceitação da população quanto a seus usos:

A curva epidêmica não vai decolar  
Fique em casa para não se infectar  
A vacina estão a estudar  
A cloroquina e a azitromicina nos graves podem salvar?

Em contrapartida, orienta-se o isolamento social como eficaz na prevenção da Covid-19: “O distanciamento social / É remédio natural”:

Seja com a tia, primo ou irmão  
Não podemos dar a mão  
O distanciamento social  
É remédio natural

A preocupação com o “grupo de risco” surge mais uma vez quando aconselha a não se descuidar das doenças pré-existentes: “Controle sua diabetes, asma, hipertensão”; a higienização das mãos é também aconselhada: “Procure lavar as mãos / Pode ser com água e sabão”:

Controle sua diabetes, asma, hipertensão  
Não facilite não  
Procure lavar as mãos  
Pode ser com água e sabão

Os autores fecham o cordel expressando confiança quanto ao fim da pandemia “Tenham fé, união, esperança / A pandemia vai passar”, resgatando uma expressão de carinho, cujo direito foi vedado a todos em razão do vírus: “E todos irão se abraçar.”:

Sejam os avós, os pais ou a criança  
Tenham fé, união, esperança  
A pandemia vai passar  
E todos irão se abraçar.

Negreiros (2020), enfermeira e cordelista, é a autora do texto *Coronavírus em Cordel*<sup>10</sup>. De forma linear, numa linguagem bastante coloquial, a autora orienta sobre a Covid-19. Parece pretender deixar claro que o vírus é algo novo e desconhecido: “Um tal de coronavírus”, talvez para incentivar os cuidados, e informa do que se trata a doença: “Essa infecção viral”:

Armaria, minha gente  
Que desmantelo total  
Um tal de coronavírus  
Fez rebuliço geral  
Tá pegando o povo todo  
Essa infecção viral.

Os sintomas são expostos: “O cabra tem logo febre / Tosse feito um condenado / Difícil até respirar”:

O cabra tem logo febre  
Sem conseguir controlar  
Tosse feito um condenado  
Difícil até respirar  
Saliva contaminada  
Se transmite pelo ar.

As formas de transmissão são descritas: “Espirro, tosse, catarro / Levam contaminação / A saliva quando fala / Sai levando infecção / O vírus também se espalha / Em um aperto de mão”:

---

<sup>10</sup>Tenha acesso ao texto na íntegra no site <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2020/04/26/enfermeira-poetisa-cria-cordel-do-coronavirus-com-dicas-de-prevencao-na-pb.shtml>>.

Espirro, tosse, catarro  
Levam conta minação  
A saliva quando fala  
Sai levando infecção  
O vírus também se espalha  
Em um aperto de mão.

A autora refere-se a doenças conhecidas, como gripe e resfriado, que também necessitam de cuidados, como comparação, a fim de apelar para a prevenção: “Como gripe ou resfriado / Precisamos prevenir”. A proteção das vias respiratórias ao tossir “Cobrindo a boca e o nariz / Na hora em que for tossir” e, numa alusão ao contato com superfícies infectadas, em que ao tocá-las pode ocorrer a contaminação, há “E objetos pessoais / Não podemos dividir”:

Como gripe ou resfriado,  
Precisamos prevenir  
Cobrindo a boca e o nariz  
Na hora em que for tossir  
E objetos pessoais  
Não podemos dividir.

As orientações de isolamento são recomendadas “Evitar lugar lotado / com muita aglomeração”, e, mais uma vez, de forma implícita, a referência à contaminação por meio de superfícies: “Limpar bem os ambientes”. A frequência da higienização das mãos e formas corretas de fazê-la: “Lavar sempre a nossa mão / Esfregar bem direitinho / Usando água e sabão”:

Evitar lugar lotado  
Com muita aglomeração  
Limpar bem os ambientes  
Lavar sempre a nossa mão  
Esfregar bem direitinho  
Usando água e sabão.

Chama a atenção para o uso de máscara “Se precisar, use máscara”; do álcool em gel “Álcool em gel para limpar”; à ida ao médico em casos graves “Se estiver muito doente / Vá ao médico consultar” e ao isolamento domiciliar para os casos leves: “Se os sintomas forem leves / Fique em casa até curar”:

Se precisar, use máscara  
Álcool em gel para limpar  
Se estiver muito doente  
Vá ao médico consultar  
Se os sintomas forem leves  
Fique em casa até curar.

A autora encerra o cordel convocando todos a se cuidarem, pois agora todos foram orientados em como fazê-lo: “Vamos simhora cuidar / Tá todo mundo informado”:

Vamos simhora cuidar  
Tá todo mundo informado  
Se puder, fique em casa  
Prevenido, resguardando  
Torcendo pra que esse vírus  
Seja logo eliminado!

O texto *Coronavírus em Cordel* (PAIVA, 2020)<sup>11</sup> faz referência à pandemia que se tornou a Covid-19: “Um vírus está deixando / O planeta infectado”:

O mundo em desespero  
Pânico para todo lado.  
Um vírus está deixando  
O planeta infectado.  
O assunto virou manchete  
Deixou o povo assustado

Antes das preventivas preconizadas pela Organização Mundial de Saúde à Covid-19, este autor refere-se à proteção divina: “Deus é nossa proteção”:

Essa pandemia é  
Espécie de assombração,  
Que tirando o nosso sono,  
Parecendo obra do “cão”.  
Mas nós vamos combater  
Deus é nossa proteção.

Mais à frente, o autor deixa claro que o seu texto tem o objetivo de explicar sobre como se transmite o vírus, assim como as formas de prevenção: “As formas de transmissão / Assim como a prevenção / Aqui neste Cordel / Ficaré tudo explicado”:

---

<sup>11</sup> Acesso ao texto na íntegra no site <<https://www.recantodasletras.com.br/cordel/6889571>>.

As formas de transmissão  
Deste vírus vil, malvado  
Assim como a prevenção  
Pra não ser infectado.  
Aqui nesse meu Cordel  
Ficará tudo explicado.

As formas de transmissão são evidenciadas em várias estrofes, da tosse ao beijo: “O vírus se espalha em / Espirro e tosse no ar/ Por gotículas expelidas / Ou pela boca ao falar”:

O vírus se espalha em  
Espirro e tosse no ar.  
Por gotículas expelidas  
Ou pela boca ao falar.  
Mas também pelo contato  
De uma mão ao apertar.

O contato físico, já referido anteriormente, volta a ser enfatizado na estrofe VII: “O famoso aperto de mão / Está hoje proibido”:

O gesto de cumprimento  
Que é bastante conhecido,  
É preciso evitarmos,  
Cada um bem precavido.  
O famoso aperto de mão  
Está hoje proibido.

As demonstrações de afeto, chamadas aqui de “símbolos da paixão”, também são sinalizadas como formas de transmissão: “Os beijos e abraços / Símbolos de uma paixão / São as outras duas formas / Também de transmissão”:

Os beijos e os abraços  
Símbolos de uma paixão,  
São as outras duas formas  
Também de transmissão.  
Lugares não higienizados  
Evite passar a mão.

Os sintomas da infecção são expostos na estrofe IX, como “Tosse seca ou secreção / Febre muito elevada / O infectado pode ter”:

Os sintomas da doença  
O povo tem que saber.  
Tosse seca ou secreção  
Isso pode acontecer.  
Febre muito elevada  
O infectado pode ter.

Há também as complicações que o coronavírus pode desencadear “Problema respiratório / Insuficiência renal”:

Problema respiratório,  
Insuficiência renal;  
São esses e outros problemas  
Causados por esse mal,  
Chamado coronavírus  
Que é temor mundial.

Nas estrofes finais do cordel, o autor expõe as formas de prevenção: “Cobrir o rosto com o braço /Ao espirrar ou tossir” e manter distanciamento social: “Ficar longe de pessoas / Se for preciso, sair”:

Meu leitor fique atento  
Nas formas de prevenir.  
Cobrir o rosto com o braço  
Ao espirrar ou tossir.  
Ficar longe de pessoas  
Se for preciso, sair.

A higienização das mãos com álcool em gel e sabão é recomendada: “Lave sempre suas mãos / Com álcool ou gel pra limpar / Use também muito sabão / Para o vírus eliminar”:

Outra forma de prevenção  
Que posso aqui destacar.  
Lave sempre suas mãos  
Com álcool ou gel pra limpar  
Use também muito sabão  
Para o vírus eliminar.

Evitar aglomeração e guardar a quarentena são medidas de prevenção recomendadas: “Fique longe da multidão / Em casa de quarentena / Serve como prevenção”:

Evite local fechado  
Fique longe de multidão.  
Em casa de quarentena  
Serve como prevenção.  
Assim o COVID-19  
Não terá propagação.

Fechando o cordel, há o lembrete de que não há ainda uma vacina contra o coronavírus: “Ainda não tem vacina” e que o atendimento médico deverá ser buscado caso apareçam os sintomas: “Se o sintoma aparecer / Procure atendimento”:

Ainda não tem vacina  
Para esse tratamento.  
Se o sintoma aparecer  
Procure atendimento,  
Desta forma evitará  
Um maior sofrimento

Com a exposição acima, finalizamos o objetivo proposto no início deste artigo. Reafirma-se, a partir dos textos da literatura de cordel, tomados como objeto deste estudo, o ideal da folkcomunicação, que é exercer um relevante papel cultural ao misturar a tradição popular, acontecimentos históricos com o contexto massivo e formação social. Com ela, verifica-se como se processa a difusão de informações na comunicação popular, o que ganha vulto ainda maior quando o propósito de sua adoção está vinculado a promover a saúde pública, como é o caso ora estudado. Como afirma Botelho (2011):

O intercâmbio cultural permite verificar que a problemática da comunicação em nível das populações de cultura folk e suas relações com a cultura de massa é também objeto do interesse de pesquisa acadêmica (ainda que sob outras denominações) em diversas partes do mundo, inclusive em países onde as populações de cultura folk são absolutamente minoritárias e a cultura de massa tende a ser considerada com expressão cultural única. Ao expandir a área de abrangência dos estudos, coloca-se o desafio de prosseguir na pesquisa para consolidação do conhecimento científico. Impõe o trabalho interdisciplinar e o recurso as diversas técnicas de pesquisa em uso nas ciências humanas e nas ciências de linguagem, utilizadas isoladamente e em combinações variadas, aliadas à experimentação de técnicas próprias e à criatividade, sem prejuízo de vigor científico, na condução das investigações (BOTELHO, 2011, p. 287).

Em um contexto de pandemia, onde tudo parece novo; as informações desconstruídas e o entendimento acerca do vírus algo complexo e fora da realidade de parte considerável da população leiga, muitas vezes com baixos níveis de letramento, adotar a folkcomunicação torna-se um caminho que oferece uma base segura para a conscientização

popular. Ademais, quando observamos o caráter interdisciplinar do presente estudo e o fato de o campo folkcomunicação estar consolidado, é possível inferir a adequação da literatura de cordel aos propósitos voltados à educação em saúde.

## **Considerações Finais**

Pela leitura investigativa dos cordéis apresentados neste artigo, podemos afirmar que as obras estudadas estão alinhadas ao conceito da folkcomunicação, como instrumento facilitador na transmissão de ideias, informações e orientações científicas, se apropriando de uma linguagem popular, informal e acessível. A literatura de cordel, tomada como veículo comunicacional para a divulgação sobre a Covid-19, foi uma escolha relevante, uma vez que, além do cordel ser uma manifestação cultural consolidada numa ampla região brasileira, suas características tornam as informações transmitidas fáceis de serem entendidas e memorizadas: há o jogo de rimas, a musicalidade do ritmo, os versos curtos e a linguagem característica deste tipo de literatura.

Em relação ao objetivo informacional, todos os cordéis estudados apresentam ao leitor informações sobre a Covid-19, explicando sobre o vírus, como se infecta, os sintomas, as medidas de prevenção preconizadas pela Organização Mundial de Saúde. Há ênfase no uso de máscaras, na higienização das mãos, no distanciamento e isolamento social como fundamentais neste momento (Particularmente, dos quatro textos analisados, o texto *Coronavírus em Cordel* não “prescreveu” o uso da máscara como medida preventiva ao coronavírus.). O texto *Cordel da Covid-19*, escrito por médicos, foi o único a se referir e a questionar a eficácia dos remédios cloroquina e azitromicina. Interessante notar que o texto *Cordel do Coronavírus* orienta, não só quanto aos cuidados físicos de prevenção, mas, também, quanto à necessidade de cuidarmos da nossa saúde mental, bastante afetada pela insegurança e incerteza que nos atingiu com a pandemia. Dois textos, *Cordel da Covid-19* e *Coronavírus em Cordel*, recomendam o apego à religiosidade como proteção.

Salientamos a contribuição significativa deste trabalho no contexto atual, já que nosso estudo constatou e confirmou que o conteúdo temático dos textos analisados está de acordo com o que a ciência tem difundido acerca da Covid-19.

## Referências

ALVES, P. et al. Folkcomunicação e Informações Sobre o *Alzheimer* no Brasil: Diálogos Interdisciplinares e Perspectivas de Incremento na Saúde Pública. **XVIII Conferência Brasileira de Folkcomunicação**. Recife: UFRPE, 2017.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1995.

BELTRÃO, L. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

BELTRÃO, L. **Comunicação e folclore**. São Paulo, Melhoramentos, 1971.

BOTELHO, D. Pesquisa em Folkcomunicação e a Sociedade Midiática. **Asociación Latinoamericana de Investigadores de La Comunicación – ALAIC**. Bogotá (CO), 2011.

CASTELO BRANCO, S. Metodologia folkcomunicacional: teoria e prática. **Métodos e técnicas em pesquisa de comunicação**. 2ª. ed. – 2ª. reimpr. – São Paulo: Atlas, 2008.

CAVALCANTE, João Roberto et al. COVID-19 no Brasil: evolução da epidemia até a semana epidemiológica. **Epidemiol. Serv. Saúde**, vol.29, n. 4. Brasília (DF), set./2020. e2020376,. Disponível em: <[http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-49742020000400016&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-49742020000400016&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 21/10/ 2020.

CHIARADIA, A. M. G. **Política, História e Sociedade no varal: a literatura de cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante**. Nova Chavantina (MT), Pantanal Editora, 2020. Ebook. Disponível em: <<https://www.editorapantanal.com.br/ebooks/2020/politica-historia-e-sociedade-no-varal-a-literatura-de-cordel-de-rodolfo-coelho-cavalcante/ebook.pdf>>. Acesso em 02/11/2021.

DIAS, E. P. M. FOLKCOMUNICAÇÃO E CULTURA NO ROMANCE DE LUIZ BELTRÃO. **ANUÁRIO UNESCO/METODISTA DE COMUNICAÇÃO REGIONAL**, ANO 18, N.18, PP. 165-180, SÃO PAULO: UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, JAN/DEZ,2014. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.METODISTA.BR/REVISTAS/REVISTAS-METODISTA/INDEX.PHP/AUM/ARTICLE/VIEW/6074](https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/aum/article/view/6074)>. ACESSO EM: 19/10/2020.

FREITAS, A. R. R.; NAPIMOGA, M. e DONALISIO, M. R. Análise da gravidade da pandemia de Covid-19. **Epidemiol. Serv. Saúde**, v. 29, n. 2. Brasília (DF), mai./2020. Disponível em <[http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-49742020000200040&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-49742020000200040&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 21/10/2020.

LIMA, C. M. A. DE O. INFORMAÇÕES SOBRE O NOVO CORONAVÍRUS (COVID-19). **RADIOLOGIA BRASILEIRA**. VOL.53, N. 2. SÃO PAULO, MAR/ABR, 2020, EPUB. DISPONÍVEL EM: [HTTPS://WWW.SCIOELO.BR/SICIOELO.PHP?PID=S0100-39842020000200001&SCRIPT=SCI\\_ARTTEXT&TLNG=P](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-39842020000200001&script=sci_arttext&tlng=P). ACESSO EM: 19/10/2020.

LUCENA FILHO, S. A. DE L. E BEZERRA DA SILVA, M. L. O CORDEL ESTÁ NA MODA: A INFLUÊNCIA FOLKCOMUNICAÇÃO NAS CRIAÇÕES DA MODA CONTEMPORÂNEA. **PJ:BR - REVISTA DO JORNALISMO BRASILEIRO**.

SÃO PAULO (SP), USP, JANEIRO-JULHO DE 2012/1 V.1, N. 15. DISPONÍVEL EM: <[HTTP://WWW2.ECA.USP.BR/PJBR/ARQUIVOS/FOTOS/PDF/CORDEL.PDF](http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/fotos/pdf/cordel.pdf)>. ACESSO EM 02/11/2021.

MARINHO, F. Literatura de Cordel. **Mundo Educação**. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/literatura-cordel.htm>>. Acesso em: 10/11/2020.

MATTARV. S. e GONZALÉZT. M. Zoonotic emergence of coronavirus: a potential public risk for Latin America. **Biblioteca Virtual em Saúde**. (s/d.). Disponível em: <<https://pesquisa.bvsalud.org/porta1/resource/pt/biblio-977042>>. Acesso em: 19/10/de 2020.

MEDEIROS, J. M. A.; SILVA, R. de C. A. da. e LEMOS, D. Torres de. Literatura de cordel na prática educativa do PIBID. **Carpe Diem: Revista Cultural e Científica do UNIFACEX**. Natal (RN), UNIFACEX, 2016, v. 14, n. 1, pp. 43-53. Disponível em: <<https://periodicos.unifacex.com.br/Revista/article/view/696>>. Acesso em 02/11/2021.

MINGHELLI, B. et al. **Physiotherapy services in the face of a pandemic**. 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ramb/a/4gzccMgWfpMNdc4H3QW8XPQ/?lang=en>>. Acesso em: 19/10/2020.

NEGREIROS, A. K. S. de. **Coronavírus em Cordel**. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2020/04/26/enfermeira-poetisa-cria-cordel-do-coronavirus-com-dicas-de-prevencao-na-pb.ghtml>>. Acesso em 18/10/2020.

OLIVEIRA, A. C.; LUCAS, T.C. e IQUIAPAZA, R.A.What has the covid-19 pandemic taught us about adopting preventive measures? **Texto & Contexto - Enfermagem**, vol. 29. Florianópolis, may/2020. Epub. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-07072020000100201](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-07072020000100201)>. Acesso em: 19/10/2020.

PAIVA, O. **Coronavírus em Cordel**. 2020. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/cordel/6889571>>. Acesso em 18/10/2020.

PROFESSOR IBIAPINA, IBIAPUNA, C. e IBIAPUNA, R. **Cordel da Covid-19**. 2020. Disponível em: <<https://www.smp.org.br/visualizacao-de-comunicados/ler/969/familia-ibiapina-faz-cordel-sobre-a-covid-19>>. Acesso em 18/10/2020.

ROTHAN, H. A. The epidemiology and pathogenesis of coronavirus disease (COVID-19). **Journal of Autoimmunity**. vol. 109, may of 2020. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0896841120300469#!>>. Acesso: 19/10/ 2020.

RUIZ-BRAVO, A; JIMÉNEZ, V. M. SARS-CoV-2 y pandemia de síndrome respiratorio agudo (COVID-19). **Revistas de La Universidad de Granada**, vol. 61, no. 2, 2020. Universidad de Granada. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/ars/article/view/1517>. Acesso em: 19/10/ 2020.

SCHMIDT, C. Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina, **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, São Paulo, Intercom, 2008.

SCHUELER, P. **O que é uma pandemia**. 2021. Disponível em: <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia>>. Acesso em: 08/11/2021.

SILVA, M. C. C. e GABRIEL, Gisele. Literatura de cordel e narrativas ambientais. **Revista Internacional de Folkcomunicação**. Ponta Grossa (PR), UEPG, 2019, v. 17, n. 38, pp. 217-233, Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/6317/631766286013/html/>>. Acesso em: 02/11/2021.

SILVA, R. M. V. da; SOUSA, A. V. C. de. Fase crônica da COVID-19: desafios do fisioterapeuta diante das disfunções musculoesqueléticas. **Fisioterapia em Movimento**, vol. 33, Curitiba, may. of 2020. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-51502020000100101](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-51502020000100101)>. Acesso em: 19/10/2020.

SIMPATIA, T. **Cordel do Coronavírus**. 2020. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/leia-na-integra-o-cordel-do-coronavirus-do-poeta-cearense-tiao-simpatia-1.2226173>>. Acesso em 18/10/2020.

XAVIER, A. R. et al. COVID-19: manifestações clínicas e laboratoriais na infecção pelo novo coronavírus. **Jornal Brasileiro de Patologia e Medicina Laboratorial**, v. 56, 2020. Rio de Janeiro, UFLA. Disponível em: <<http://repositorio.ufla.br/handle/1/41778>>. Acesso em: 19/10/2020.

**WORLD HEALT ORGANIZATION**. (2020). Disponível em: <<https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>>. Acesso em 19/10/2020.

**WORLD HEALT ORGANIZATION**. **Who Coronavirus (COVID-19) Dashboard**. 2021, Updated November 8, 2021. Disponível em: <<https://covid19.who.int/>>. Acesso em 08/11/2021.

RIF

arti

artigos

artigo

gos

## **O Digital do Imaterial: estratégias de digitalização para preservação de patrimônios culturais presentes nos sinos mineiros**

*Urbano Lemes Jr.*<sup>1</sup>

*Vicente Gosciola*<sup>2</sup>

**Submetido em: 22/04/2021**

**Aceito em: 02/06/2021**

### RESUMO

O artigo mostra as estratégias para a preservação de saberes e fazeres tradicionais. O objeto da pesquisa são projetos documentais transmídia que por meio da digitalização difundem expressões culturais de uma comunidade. O estudo parte da análise de dois projetos surgidos após o Iphan declarar que o *Som dos Sinos* e o *Ofício de Sineiro* são considerados Patrimônio Cultural Imaterial. O objetivo é analisar como a digitalização de patrimônios, por meio de projetos documentais transmídia, permite a preservação e a disseminação de bens culturais. Para discutir sobre documentário transmídia utilizam-se os estudos de Jenkins (2009) e (2011), Renó (2013) e Gosciola (2014). À luz da teoria da modernidade tardia o estudo ampara-se em Giddens (2000) e Luvizotto (2010) para dissertar sobre o caráter de continuidade de tradições que são reincorporadas e reinventadas no ciberespaço. Conclui-se, portanto, que a formatação de projetos transmídia sobre patrimônios imateriais atua na preservação e difusão de saberes e expressões culturais.

### PALAVRAS-CHAVE

Digitalização; Documentário Transmídia; Patrimônio Cultural; Memória Coletiva.

## **The Digital of the Immaterial: digitization strategy for the preservation of cultural heritage present in Minas Gerais' bells**

### ABSTRACT

The article shows the strategies for the preservation of traditional knowledge and practices. The object of the research are transmedia documentary projects that, through digitalization, disseminate cultural expressions of a community. The study is based on the analysis of two

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Bolsista Prosup/Capes. Correio eletrônico: urbano.lemos@hotmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Correio eletrônico: vicente.gosciola@gmail.com

projects that emerged after Iphan declared that the Sound of Bells and the Bell Craft are considered Intangible Cultural Heritage. The objective is to analyze how the digitization of heritage, through transmedia documentary projects, allows the preservation and dissemination of cultural assets. To discuss transmedia documentary, studies by Jenkins (2009) and (2011), Renó (2013) and Gosciola (2014) are used. In the light of the theory of late modernity, the study draws on Giddens (2000) and Luvizotto (2010) to talk about the continuity of traditions that are reincorporated and reinvented in cyberspace.

## KEY-WORDS

Digitized Information; Documentary Transmedia; Cultural Heritage; Collective Memory.

## **Lo digital de lo inmaterial: estrategias de digitalización para la preservación del patrimonio cultural presente en las campanas mineras**

## RESUMEN

El artículo muestra las estrategias para la preservación de los conocimientos y prácticas tradicionales. El objeto de la investigación son proyectos documentales transmedia que, a través de la digitalización, difunden expresiones culturales de una comunidad. El estudio parte del análisis de dos proyectos que surgieron luego de que el IPHAN declarara que Som dos Sinos y Ofício de Sineiro son considerados Patrimonio Cultural Inmaterial. El objetivo es analizar cómo la digitalización del patrimonio, a través de proyectos documentales transmedia, permite la preservación y difusión de los bienes culturales. Para discutir el documental transmedia se utilizan los estudios de Jenkins (2009) y (2011), Renó (2013) y Gosciola (2014). A la luz de la teoría de la modernidad tardía, el estudio es apoyado por Giddens (2000) y Luvizotto (2010) para discutir el carácter de continuidad de las tradiciones que se reincorporan y reinventan en el ciberespacio.

## PALABRAS-CLAVE

Exploración; Documental transmedia; Patrimonio cultural; Memoria colectiva.

## Introdução

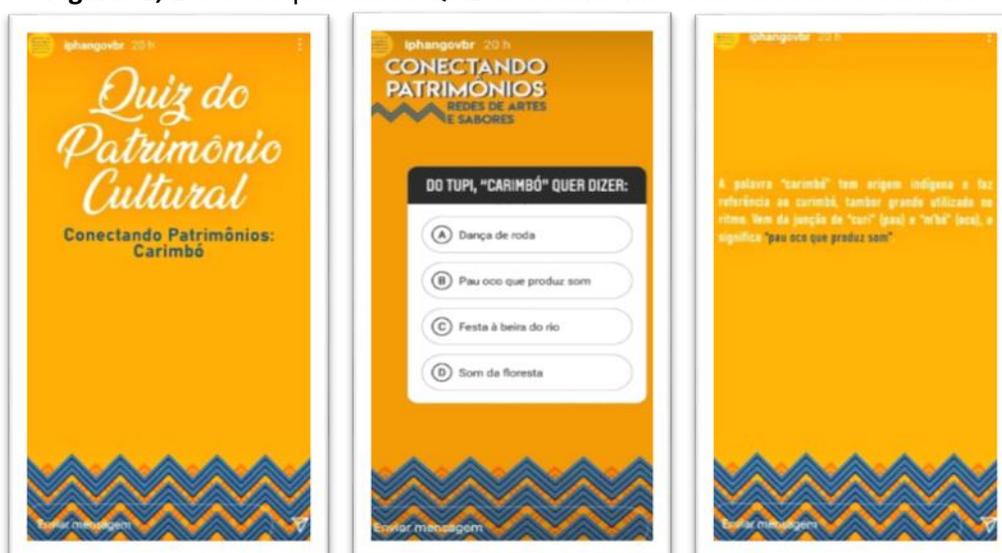
O artigo debate ações comunicativas que se inserem em benefício da preservação de patrimônios culturais. Uma das perguntas que surgiu durante a presente pesquisa é como resguardar a representatividade dos toques dos sinos das cidades históricas de Minas Gerais e, consecutivamente, o ofício dos sineiros, responsáveis por manter essa tradição até os dias

de hoje? A resposta não é definitiva, mas, de antemão, pode-se constatar que por meio da tecnologia encontra-se estratégias de comunicação e difusão de bens culturais.

Para tanto, o artigo analisa duas mídias independentes que têm os seus trabalhos intimamente ligados às novas tecnologias, além de explorarem a digitalização e a produção documentária transmídia. As plataformas recorreram aos recursos tecnológicos disponíveis para apropriação de práticas que dialogassem com expressões de culturas populares.

Na contemporaneidade, o emprego de recursos tecnológicos para a salvaguarda de patrimônios culturais vem ganhando adesão e visibilidade. O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), por exemplo, recorre às redes sociais para informar e difundir os bens culturais registrados pelo órgão. Entre as ações promovidas, destaque para o *Quiz do Patrimônio Cultural* que é publicado no Instagram do Iphan de forma interativa com perguntas e quatro opções de respostas sobre os bens registrados pelo instituto.

**Figuras 1, 2 e 3 - Sequência do Quiz do Patrimônio Cultural sobre o Carimbó**



**Fonte:** Instagram do Iphan

Além disso, desde fevereiro de 2021, a instituição criou a página *Conectando Patrimônios: Redes de Artes e Sabores*, que reúne grupos de detentores de bens registrados e produtos associados. Os interessados entram na página de cada grupo e podem adquirir os artigos diretamente com os detentores. Entre os produtos, está a compra de instrumentos musicais, como a Viola de Cocho produzida artesanalmente pelos mestres dos estados do

Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul, além de artesanatos, alimentos, indumentárias, entre outros itens.

Deste modo, o artigo debate o digital do imaterial que surge da urgência da preservação de saberes e fazeres de um determinado grupo social e da comunhão da tecnologia com a possibilidade de difusão de saberes centenários. Logo, o digital do imaterial se consolida por meio das potencialidades da digitalização atreladas à força da imaterialidade de um bem cultural. A investigação busca mostrar que, ao formatar um projeto transmídia sobre uma temática que contemple conhecimentos populares e formas de uma comunidade se comunicar e se expressar, o novo pode se revelar como uma importante forma para a preservação do patrimônio imaterial, do conhecimento e, acima de tudo, um meio para realizações midiáticas sobre representações culturais brasileiras.

## O som dos sinos e o ofício de sineiro

O toque dos sinos está presente e sua relação com a população das cidades inventariadas não é, exclusivamente, uma relação de comunicação ou de controle do tempo, como também não o era, de maneira exclusiva, no mundo de outrora - Dossiê Descritivo do Iphan sobre o registro do Som dos Sinos, 2009

Os projetos *Som dos Sinos*<sup>3</sup> e *Sinoâncias*<sup>4</sup> surgiram após o Iphan determinar que a forma de expressão cultural presente no Toque dos Sinos em Minas Gerais, assim como os saberes do Ofício de Sineiro seriam reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil. O inventário teve como objetivo conservar a manifestação cultural dos sinos em nove cidades históricas mineiras: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.

De acordo com a instituição, o toque do sino é uma significativa forma de expressão e “agencia processos de construção de identidades legitimadas socioculturalmente” (IPHAN, 2009, p. 17). Esses processos estavam originalmente relacionados à vida religiosa das comunidades, mas hoje, ultrapassam essa dimensão, abrangendo sentidos e significados com a “possibilidade de reconhecimento desse bem como patrimônio” (IPHAN, 2009, p. 17).

---

<sup>3</sup> Projeto disponível em <<http://somedosinos.com.br/>>.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://sinoancias.com.br/>>.

Vale destacar que o toque dos sinos é uma das formas de comunicação mais antigas do mundo. Criado na China no ano 3000 a.C., os sinos eram utilizados inicialmente como instrumentos musicais usados em rituais pagãos. Somente no século VI que monges missionários europeus viram nos sinos uma forma eficaz de anunciar o Evangelho e chamar os fiéis para missas e eventos ecumênicos. E o nome não poderia ser diferente, em latim sino significa *signum*, ou sinal, assim chamado porque servia para dar o sinal à comunidade.

Ao longo do tempo, os sinos foram adquirindo prestígio por exercerem importantes funções sociais, tocados em ocasiões de grande alegria (nascimento, missas, casamentos, entre outros), perigo para a comunidade (incêndio, proximidade de vendavais), tristeza (sepultamentos e missas fúnebres) ou marcação das horas. No total, são “mais de 40 tipos de toques de sinos, que formam uma linguagem sonora através da qual moradores das cidades de Minas Gerais se comunicavam, sobretudo, entre os séculos XVII e XIX”, destacam Mansur e Thomé (2019, p. 329), responsáveis pelo projeto transmídia *Som dos Sinos*.

O certo é que o interesse pelos sinos permanece vivo nessas comunidades mineiras. A ponto de se procurar novas funções e novos sentidos para eles quando a função e o sentido antigos perdem a sua força. Os toques dos sinos são ainda valorizados nas comunidades como meio de comunicação que serve à comunhão em torno de acontecimentos importantes para a coletividade, carregam ainda um sentido místico que alimenta os devotos, mas, gradativamente, também migram para outros espaços, em que se vislumbra talvez condições mais favoráveis para sua continuidade em tempos atuais e futuros. (IPHAN, 2009, p. 102-103).

O *Toque dos Sinos* e o *Ofício dos Sineiros* foram reconhecidos em 2009 pelo Iphan como patrimônio cultural imaterial. Os registros são referentes ao bem cultural realizado em cidades históricas de Minas Gerais e foram catalogados em dois livros<sup>5</sup>: *Livro de Registro dos Saberes* e *Livro de Registro de Formas de Expressão*.

Até janeiro de 2021, havia 47 bens culturais imateriais registrados pela instituição. O primeiro registro de natureza imaterial foi realizado em 2002 e contempla o saber envolvido na fabricação artesanal de painéis de barro das artesãs do bairro de Goiabeiras Velha, em

---

<sup>5</sup> De acordo com o Iphan, os livros significam o local de registro de um determinado patrimônio imaterial. São eles: *Livro de Registro de Saberes* (reúne conhecimentos e modos de fazer de diferentes comunidades), *Livro de Registro das Formas de Expressão* (manifestações artísticas em geral), *Livro de Registro das Celebrações* (reúne os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social) e *Livro de Registro de Lugares* (os lugares são aqueles que possuem sentido cultural, tais como, mercados, feiras, santuários e praças).

Vitória, no Espírito Santo. O bem cultural foi registrado no *Livro de Registro de Saberes*. O processo de fabricação das panelas de barro é bastante peculiar e não utiliza torno e nem forno. A modelagem é feita pelas mãos das artesãs, que transformam o barro em panelas. Após isso, “os objetos são queimados em fogueiras a céu aberto e não em fornos, e neste momento um tipo de tintura natural denominada tanino é utilizada como impermeabilizante, processo que dá resistência e escurece a panela” (SOUZA, 2016, p. 20).

Já o *Toque dos Sinos* e o *Ofício de Sineiro* foram o 17º e 18º bem cultural registrado pela instituição. Goulart e Cardoso (2013, p. 101) destacam algumas impossibilidades em querer fomentar a permanência do conhecimento acerca da manifestação cultural dos sinos. Segundo os autores, o conhecimento recai na materialidade e na presença do sino, haja vista que “sem que se tenha o objeto sino à disposição dos mestres sineiros e dos aprendizes deste conhecimento” o patrimônio imaterial estaria comprometido.

No entanto, em 2018, em entrevista com a então presidente do Iphan, Kátia Bogéa, foi perguntado sobre a importância da salvaguarda dos sinos para além da representatividade do patrimônio material. Segundo a historiadora, não há conhecimento de “outras ações para salvaguarda do patrimônio que privilegie o elemento humano no contexto cultural que envolve os sinos, embora possa ocorrer” e continua:

A presença dos sinos enquanto uma referência cultural certamente não ocorre apenas no Brasil, se considerarmos o quanto a religião católica se difundiu no mundo associada às missões de colonização de outros povos em todo o mundo, como no caso brasileiro. No entanto, não temos informações institucionais sobre como o Estado, em outros países, lida com a questão dos sinos para além de algumas experiências de restauro. Além disso, no Brasil, nossas ações voltam-se não apenas para os sinos enquanto bens móveis que constituem patrimônio material, mas também ao *Ofício de Sineiro* e *Toques dos Sinos* em Minas Gerais. (BOGÉA, 2018 *apud* LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 94).

Deste modo, o recorte da pesquisa se refere ao saber específico em tocar os sinos e, consecutivamente, à multiplicidade que envolve os sons dos sinos brasileiros. Um patrimônio que se manifesta de forma imaterial, mas que tem na materialidade parte significativa da sua pujança, já que além da representatividade cultural, os sinos também integram o conjunto arquitetônico das cidades históricas mineiras.

Desta forma, tanto os toques dos sinos quanto o modo específico de tocá-los são caracterizados como manifestações culturais que consistem no compartilhamento de

significativos modos de comunicação. Conforme ressalta Bogéa (2018, p. 95), é preciso valorizar e preservar os saberes específicos presentes nessas cidades. Esse reconhecimento permite vislumbrar a diversidade e, mais do que isso, “permite que a identidade, a memória e as referências culturais dessa comunidade sejam reconhecidas”. Logo, o registro como patrimônio cultural imaterial é fundamentado na história, no recorte territorial e na singularidade da expressão nas diferentes cidades onde ainda se mantêm essas tradições e saberes populares.

## **Documentário, novas mídias e patrimônio cultural**

Antes de discorrer sobre produções documentais transmídia, é importante destacar algumas referências históricas sobre o documentário. Desde o seu surgimento, o cinema documentário se apresenta como uma representação do mundo em que vivemos, um recorte sobre um determinado enunciado que se pretende abordar, levando ao espectador informação e conhecimento. Com o passar dos anos e com o desenvolvimento tecnológico, essa representação documentária passou a contemplar, além da captação de imagens e depoimentos, processos criativos, inovadores e que contribuíssem com a linguagem fílmica.

Além disso, o conteúdo dos documentários passou a valorizar o imperceptível aos olhos. Se no primeiro momento, os profissionais eram grandes exploradores indo a lugares remotos para filmar acontecimentos culturais que poucos conheciam, hoje boa parte do cinema documental se encarrega de registrar a memória histórica e visual, patrimônios de um povo. “A questão então era conhecer o outro, as culturas diferentes, que não tinham alcançado a modernidade” (RUFFINELLI, 2017, p. 11).

Com o desenvolvimento tecnológico, a elaboração de uma produção documentária foi se adequando às novas tecnologias que foram surgindo, como por exemplo, a gravação do som direto na gravação, a utilização de câmeras compactas e leves e, mais recentemente, a realização de documentários em vídeo digital e em múltiplos suportes comunicacionais.

O pesquisador Renó (2013a, pp. 95-96) lembra que o documentário ainda em suas origens era transmídia, “num momento em que os documentaristas realizavam expedições de exploração e em seguida preparavam exposições foto-documentais com diversidade de plataformas de comunicação”. Renó destaca que o documentário transmídia desempenha esse fundamento “original do registro documental proporcionando ao usuário uma navegação

(analógica ou digital) por múltiplos espaços e linguagens comunicacionais que ampliam o processo cognitivo”.

A mudança de tecnologia passou a impulsionar cada vez mais a produção e a possibilidade inventiva na realização de documentários que, agora, podem se estruturar tendo a narrativa transmídia como mola propulsora. Essa estratégia contemporânea possibilita a construção de conteúdos em multiplataformas independentes, mas também complementares entre si, e caracteriza a obra audiovisual por meio de registros e depoimentos como um documentário transmídia.

Desta forma, ao debruçarmos sobre a história do documentário constatamos que tanto a formatação quanto o conteúdo passaram por transformações, “porém, em nenhum desses momentos a mudança no que diz respeito à linguagem foi tão expressiva como depois da web 2.0, onde os cidadãos passaram não somente a produzir, como também a distribuir os conteúdos produzidos” (RENÓ, 2013b, p. 214). O pesquisador ressalta que, com as inovações tecnológicas, “surge uma nova linguagem comunicacional: a narrativa transmídia. A partir dela, tornou-se necessário estudar, experimentar e interpretar os resultados da utilização da narrativa transmídia para a construção de documentários”.

Luvizotto (2015, p. 18) destaca que essa segunda geração de serviços online é “caracterizada por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de expandir os espaços para a colaboração entre os participantes desse processo”. As pessoas começaram a participar ativamente do processo de criação em uma produção documentária, o contribui com o que Jenkins (2009, p. 56) denomina de “inteligência coletiva”, já que a comunidade virtual passa a alavancar a expertise dos “consumidores midiáticos”.

À luz da teoria da modernidade tardia, a indagação é: como fazer o registro de memórias e manifestações culturais na atualidade? De acordo com Luvizotto (2013, p. 253), “a modernidade tardia indica uma mudança no modo de vivenciar as relações a partir da identificação da razão como o elemento ordenador” e é fundamental rever e atualizar as práticas para a preservação das memórias coletivas de um determinado grupo social. Neste sentido, pode-se dizer que a produção documentária é ressignificada e passa a ser instituída em novos meios e com a tecnologia como pano de fundo para a construção de linguagens midiáticas e novos formatos narrativos.

O discurso cidadão presente em uma produção documentária pode ser também a essência em uma produção multimidiática, já que possibilita que o espectador participe interagindo. Magnoni e Miranda (2013, pp. 106-107) falam da cultura participativa como uma forma que o usuário tem de experimentar novas formas de sociabilidade. E se falarmos da digitalização de patrimônios culturais imateriais, essa dinâmica pode estar diretamente ligada a um movimento colaborativo de compartilhamento de informações.

As comunidades colaborativas no ambiente virtual são consideradas o “elemento condutor das transformações profundas que podem surgir da superação do modelo hegemônico de propriedade das ideias” (SILVEIRA, 2009, p. 260) já que possibilitam que saberes históricos e expressões culturais de uma determinada comunidade sejam disseminados e, conseqüentemente, preservados.

O antropólogo Antonio Augusto Arantes, que presidiu o Iphan de 2004 a 2006, destaca a “necessidade de diálogo dos agentes públicos de preservação com áreas de conhecimento que têm sido consideradas, até agora, menos relevantes do ponto de vista do patrimônio, como é o caso das Ciências Sociais e do audiovisual” (ARANTES, 2010, p. 53). Essa consideração é significativa, pois indica a premência de estudos interdisciplinares a fim de atender a demanda acerca da preservação de patrimônios imateriais considerando as possibilidades comunicacionais contemporâneas.

Deste modo, a digitalização e a inserção de conteúdos em ambientes virtuais podem conferir uma nova dimensão de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. A admissão da narrativa transmídia para abordar o universo dos bens imateriais viabiliza a adoção de diversos recursos midiáticos (textos, fotos, áudios, infográficos e mapas) que buscam complementar e aprofundar o tema apresentado. De acordo com Luvizotto, (2015, p. 25) com esse “aparato digital, é possível criar, inventar, reinventar tradições, conferindo-lhes a aparência de repetição e preservando a memória coletiva”. Neste sentido, Giddens (2000, p. 87) destaca que a modernidade tardia é uma espécie de revigoração do passado por meio da reflexividade e interpretação do mundo contemporâneo. Segundo o autor, “vivemos de modo muito mais reflexivo do que as gerações passadas. [...] A radicalização da modernidade significa ser obrigado a viver de modo mais reflexivo, enfrentando um futuro mais incerto e problemático”.

Já Luvizotto (2010, p. 65) considera as potencialidades apresentadas pelas tecnologias informacionais e comunicacionais para a disseminação da tradição e preservação da memória coletiva. Para ela, “a tradição deve ser considerada dinâmica, e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro”. A autora destaca que na contemporaneidade é necessário a reflexividade “marcada pela redescoberta e pela dissolução da tradição” (LUVIZOTTO, 2010, p. 57).

Neste sentido, Luvizotto (2010, p. 59) salienta que “a modernidade teve que (re)inventar tradições” e assinala o dinamismo como uma considerável característica da modernidade tardia. Para ela, essa possibilidade reflexiva se relaciona “a um mundo cada vez mais constituído de informação” que procura “negar modos preestabelecidos de conduta, conduzindo o indivíduo a realizar escolhas sucessivas, permitindo que este componha a sua narrativa e identidade, sempre aberta a revisões” (LUVIZOTTO, 2010, p. 62).

Deste modo, uma das possibilidades de interpretação do mundo nos dias de hoje é por meio da adoção da narrativa transmídia. Segundo Jenkins (2009, p. 135), ela se desenvolve através de múltiplos suportes midiáticos e cada um contribui de maneira distinta e valiosa para a compreensão do todo. Já Gosciola (2014, pp. 7-14) destaca que a narrativa transmídia desenvolve a força convergente através de vários meios de comunicação e conta com a “colaboração da audiência via redes sociais e por vídeos virais”, promovendo o “engajamento colaborativo” e o desenrolar das narrativas. Segundo o autor, a narrativa transmídia é:

Basicamente uma história, mas o que a diferencia de outras histórias é que ela é dividida em partes que são veiculadas por diferentes meios de comunicação, cada qual definido pelo seu maior potencial de explorar aquela parte da história (GOSCIOLA, 2014, p. 9).

Essas definições se aplicam da mesma forma aos documentários, que neste caso, tiveram que se adaptar com novas estratégias de realização e divulgação e passaram a ter novas possibilidades de linguagens e formatos, ampliando a circulação de informações e oferecendo ao espectador discursos navegáveis de realidade (RENÓ, 2013b, p. 210). Destarte, a realização desses projetos mostra que o documentário transmídia é mais que uma possibilidade tecnológica, mas uma adequação ao novo, que pode se apresentar como uma eficiente ferramenta de digitalização, registro e difusão do conhecimento humano.

## **Digitalizando sons e saberes**

Nos dois projetos analisados, a importância do bem cultural presente no som dos sinos e no trabalho dos sineiros das cidades mineiras é evidenciada por meio da digitalização e da multiplicidade de recursos. Mesmo sendo um tema que compreende sons e saberes específicos de uma determinada comunidade, entende-se que a digitalização e a elaboração de projetos transmídia podem contribuir na difusão e na preservação de saberes centenários, além de divulgar a importância dessa expressão cultural brasileira evidenciada por meio do ambiente virtual.

Ao debruçar sobre esses projetos, constatou-se que os documentários analisados foram desenvolvidos para a *web* e possuem características transmídia. Jenkins cita as três principais características presentes na narrativa transmídia: *intertextualidade*, *multimodalidade* e *compreensão aditiva*. Sendo assim, verificou-se que os dois projetos analisados utilizam estratégias comunicacionais por meio da *intertextualidade*, pois possuem conteúdos complementares e independentes, da *multimodalidade*, já que cada meio utilizado trabalha com diferentes tipos de representações e da *compreensão aditiva*, pois cada mídia adiciona algo para a compreensão do usuário. Essas considerações foram elaboradas por Jenkins (2011) ao cunhar o termo “Narrativa Transmídia<sup>6</sup>”.

Percebeu-se ainda que a digitalização nos projetos *Som dos Sinos* e *Sinôncias* proporciona novas possibilidades informativas e interativas por meio de estruturas hipertextuais e hipermediáticas. Segundo Falci (2002, p. 5), a estrutura hipertextual é “uma obra em constante construção e renegociação, segundo o princípio da metamorfose. A construção constante remete ao desafio enfrentado pelo autor, qual seja, o de sugerir caminhos, o de construir partes a serem unidas”. Já Renó (2011, p. 37), destaca que o hipertexto é um “texto estendido, de estrutura não linear e fragmentado, que proporciona ao usuário a navegabilidade entre os fragmentos, de acordo com seus anseios”.

Da mesma forma que a estrutura hipertextual, o conceito de hipermídia também é compreendido como um processo interativo e se caracteriza como um ambiente “onde os elementos de multimídia que compõem um documento estão conectados por meio de hipervínculos, de maneira que são independentes da estrutura em vez de ficar definidos de

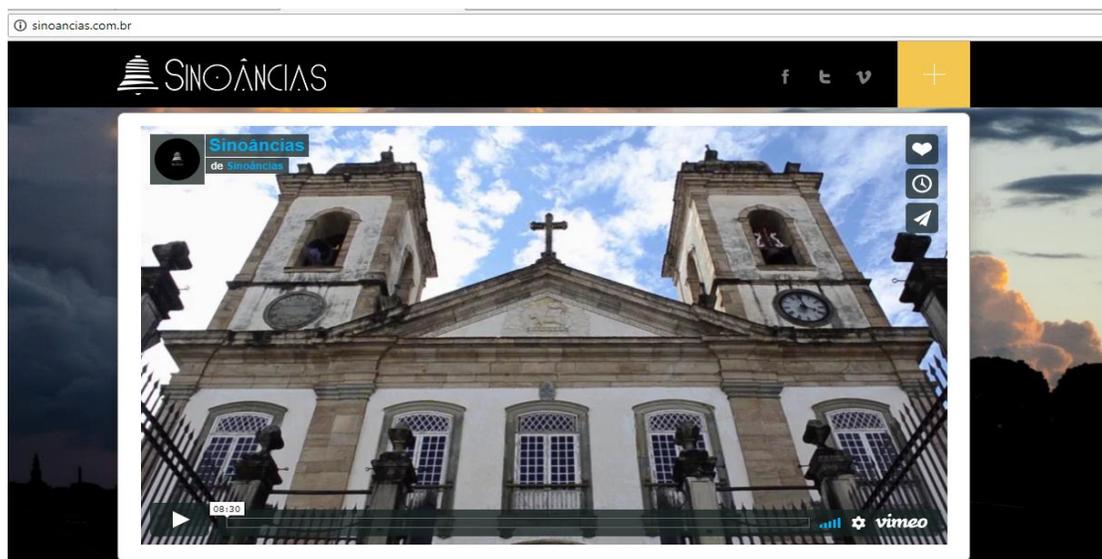
---

<sup>6</sup> Artigo disponível em: <[http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)>. Acesso em 02 mar. 2021.

um modo imóvel” (MANOVICH, 2005, p. 84). A estrutura hipermediática inclui diversos conteúdos integrados com textos, imagens e sons. Segundo Renó (2011, p. 37), o ambiente hipermediático “é composto por um coletivo de informações multimidiáticas que estão dispostas, ou planejadas, de forma não linear, e a leitura destas pode ser feita de forma planejada, ou conduzida pelo espectador/usuário”.

No projeto midiático *Sinoâncias*, por exemplo, a narrativa transmídia fica evidenciada com a possibilidade de assistir ao documentário de 8 minutos e 30 segundos sobre os sinos da cidade de São João del-Rei, de navegar por abas complementares, de visitar o blog do projeto ou entrar em contato com a equipe responsável enviando uma mensagem pelo site. A narrativa transmídia está presente nos vídeos e na utilização de diversas fotos de sinos das igrejas da cidade. “O espectador/usuário interage com o conteúdo proposto, definindo seu próprio caminho” (RENÓ, 2011, p. 60).

**Figura 4 - Projeto *Sinoâncias* contempla a cidade de São João del-Rei**



**Fonte:** Site do projeto: [www.sinoancias.com.br](http://www.sinoancias.com.br)

Já no projeto *Som dos Sinos* o usuário vivencia uma experiência a partir de uma navegação construída por hiperlinks que conectam conteúdos a partir de elementos visuais e sonoros. Além de São João del-Rei, o projeto contempla mais 8 cidades mineiras já citadas anteriormente. No entanto, a narrativa transmídia presente no projeto abrange, além da plataforma multimídia com documentários independentes entre si, áudios dos sinos e

fotografias das comunidades apresentadas. Além da plataforma multimídia foram desenvolvidos mais 4 produtos (documentário transmídia, documentário linear, cinema itinerante e aplicativo para celular).

A criação do aplicativo *Som dos Sinos* para celular (disponível para iPhone e Android) funciona como um audioguia narrado pela comunidade local e pelos sineiros. Por meio do aplicativo, o usuário pode navegar pelas cidades históricas e usar o mapa para traçar a rota até o ponto que deseja conhecer e, assim, ouvir os sons dos sinos que são geolocalizados nas igrejas. No total, 110 áudios de 45 igrejas foram disponibilizados.

**Figura 5 -** Plataforma multimídia *Som dos Sinos*



Fonte: Site do projeto: [www.somdosinos.com.br](http://www.somdosinos.com.br)

Outro destaque de interatividade existente no projeto *Som dos Sinos* é a possibilidade de navegar pelas abas: *Projeto*, *Sons*, *VideoCartas* e *Micro-histórias*. Em *Projeto*, o usuário conhece os detalhes da apresentação por meio das formas de navegabilidade nas multiplataformas (webdoc, documentário, cinema itinerante e aplicativo para celular), além de contar com artigos e reportagens sobre o projeto. Já em *Sons* é possível selecionar uma das nove cidades e escutar o toque dos sinos por meio de barras coloridas que indicam os diferentes tipos de áudios (Toques, Comunidades, Sineiros e Celebração). Cada barra é um

som. O usuário navega pela onda sonora que escolher. Há a possibilidade de filtrar por cidade, baixar os toques dos sinos em Creative Commons e compartilhar qualquer som.

A terceira aba é *Videocartas* e foi pensada para o usuário interagir com o projeto, montando uma carta virtual com pequenos vídeos. Para participar, basta escolher cinco cenas de vídeos, das 32 disponíveis; escolher uma trilha sonora das 3 opções disponíveis e, por fim, preencher o campo “Conte sua história” e inserir o e-mail da pessoa que receberá a videocarta. Já em *Micro-histórias*, o usuário escolhe a forma na qual quer ver o documentário transmídia por meio de opções de navegabilidade: Toques, Sineiros e Sinos. Cada aba, apresenta a possibilidade de escolher o caminho que se quer traçar. A interatividade está presente em todas as abas.

**Figura 6** - Aba *Sons* permite selecionar a cidade e ouvir os toques dos sinos



Fonte: Site do projeto: [www.somdosinos.com.br](http://www.somdosinos.com.br)

Outra característica da digitalização do imaterial encontrada no projeto *Som dos Sinos* é a possibilidade do material disponível na multiplataforma ser projetado em diferentes cidades (Cinema Itinerante), como uma nova forma do usuário apreciar o conteúdo documental sobre o patrimônio cultural. De acordo com o site de notícias *Aconteceu no Vale*<sup>7</sup>, foram produzidos 9 vídeos, exibidos em projeções itinerantes nas fachadas das igrejas em 9 cidades de Minas Gerais que ainda mantêm o toque dos sinos. Cada vídeo conta a história do

<sup>7</sup> Matéria publicada no jornal *Aconteceu no Vale*: *Som dos Sinos utiliza novas tecnologias para difusão do patrimônio cultural*. Minas Gerais, MG, publicado em 8 maio 2015.

local onde é exibido, com depoimentos de moradores e sineiros. Deste modo, esse projeto contribui para o entendimento das reverberações que o documentário transmídia possibilita em temas que envolvam a preservação e o registro da memória histórica, visual e sonora, considerados patrimônios de um povo.

Além dos projetos analisados, há outros documentários que versam sobre patrimônio imaterial e a representatividade dos sinos mineiros, dentre eles, destaque para o longa metragem *Entoados* (1997), com direção de Jason Barroso Santa Rosa. O filme registra as manifestações culturais nas cidades de Catas Altas, Diamantina, São João del-Rei, Ouro Preto, Tiradentes e Mariana. Já o curta metragem *Ecos do Badalo* (2012) foi realizado durante a oficina *Olhar Documental: o vídeo como instrumento de memória* e retrata a história dos sinos de São João del-Rei, considerada a Cidade dos Sinos. Há ainda um webdocumentário denominado *Sinos* (2009), produzido a partir do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), pelo Iphan e que aborda, além da diversidade de sons dos sinos, alguns personagens importantes e o cotidiano dos moradores das cidades registradas pelo programa. O documentário foi realizado no mesmo ano da salvaguarda dos sinos. No entanto, esses projetos não contam com a adoção da narrativa transmídia para difusão do patrimônio cultural.

Deste modo, o artigo buscou analisar como a digitalização de patrimônios imateriais, por meio de projetos documentais transmídia, contribui com a preservação e a disseminação de memórias históricas, visuais e sonoras, presentes em saberes e expressões culturais de uma comunidade. O estudo proporciona novos olhares sobre a elaboração de documentários transmídia e sobre processos de digitalização e criação que singularizam e constituem temáticas sobre preservação de saberes centenários.

## **Considerações finais**

A pesquisa se debruçou em compreender como a elaboração de produções documentárias formatadas exclusivamente para o ambiente virtual podem reverberar saberes centenários e expressões culturais de uma determinada comunidade que são digitalizados em ambiente aberto, com interatividade e novas possibilidades comunicacionais.

Diante do que foi apresentado, entende-se que o documentário transmídia torna-se um repositório capaz de conservar e difundir os valores culturais de um patrimônio imaterial. Deste modo, o artigo propõe novos olhares às práticas culturais dos diferentes sujeitos que coexistem na contemporaneidade marcada pela interculturalidade, hibridez e pluralidade. A digitalização e a adoção de narrativas transmídia proporcionam ao usuário a escolha de novos caminhos para obter novas experiências e, assim, consolidar novos conhecimentos para si mesmo.

O artigo partiu do pressuposto de que as novas linguagens e estruturas narrativas e participativas contribuem com o desenvolvimento de um documentário transmídia. No caso específico dos bens culturais imateriais entende-se que a digitalização e adoção de documentários transmídia favorecem a difusão de saberes e expressões culturais de um determinado grupo social.

Conclui-se, portanto, que a formatação de projetos transmídia atua na difusão de saberes e expressões culturais que poderiam se perder com o tempo. Essa observação se deve ao fato de que os projetos transmídia trabalham com múltiplos suportes midiáticos para transmitir importantes informações sobre um determinado bem imaterial. Sendo assim, verificou-se que a narrativa transmídia, ao ser elaborada e desenvolvida exclusivamente para o ambiente virtual, contribui com a preservação cultural de forma dinâmica e interativa. Por meio da multiplicidade de suportes midiáticos é possível ter acesso ao som dos sinos, às fotos das comunidades abordadas e a uma diversidade de textos sobre os sinos e o ofício dos sineiros. Os sinos que tocam no interior do país reverberam em ambiente digital em saberes e fazeres tradicionais e trazem consigo ecos da nossa identidade brasileira.

## Referências

ARANTES, Antonio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. *In*: BARRIO, A. E.; MOTTA, A.; GOMES, M. H.. (Org.). **Inovação cultural, patrimônio e educação**. 1. edição. Recife, v. 1, pp. 52-63. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

FALCI, Carlos Henrique. **Por uma narrativa hipertextual**. *In*: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Salvador, Bahia, 2002.

GIDDENS, Anthony, PIERSON, C. *Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade*. Modernidade e Reflexividade 123 Isegoria. **Ação Coletiva em Revista**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GOSCIOLA, Vicente. Narrativa transmídia: conceituação e origens. *In*: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente. (Org.). **Narrativas Transmedia**. Entre teorías y prácticas. 1ª. ed. Catalunia: Universitat Oberta de Catalunya, v. 1, pp. 7-14, 2014.

GOULART, Paloma; CARDOSO, Alexandre. Patrimônio Cultural Imaterial e direitos culturais: sentidos do discurso. **Teoria e Sociedade**. n. 21, pp. 95-117, jan-jun, 2013.

IPHAN, Dossiê Descritivo do Iphan sobre o registro do Som dos Sinos, Brasília, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry. **Transmedia 202: Further Reflections**, 2011. Disponível em: <[http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)>. Acesso em: 02 de março de 2021.

LEMOS JR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. Limites e possibilidades na preservação do patrimônio cultural brasileiro: uma conversa com Kátia Bogéa, presidente do IPHAN. **Revista Arqueologia Pública** – Unicamp, v. 12, n. 3, pp. 86-96, 2018.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A disseminação da tradição e a preservação da memória coletiva na era digital. **Liinc em Revista**, v. 11, n. 1, pp. 14-27, 2015.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A racionalização das tradições na modernidade: o diálogo entre Anthony Giddens e Jürgen Habermas. **Trans/Form/Ação**, vol. 36, 2013.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MAGNONI, A. F.; MIRANDA, G. V. Novas formas de comunicação no século XXI: o fenômeno da cultura participativa. **Conexão: Comunicação e Cultura**, v. 23, pp. 103-120, 2013.

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital**. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2005.

MANSUR, Marcia; THOMÉ, Marina. “O Som dos Sinos” – uma experiência com o uso de novas mídias para promoção do patrimônio imaterial. **PROA – Revista de Antropologia e Arte**, Unicamp, v. 1, n. 9, 2019.

RENÓ, Denis. **Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir**. 1. ed. Tenerife: Editora Universidad de La Laguna, 2011.

RENÓ, Denis. Diversidade de modelos narrativos para documentários transmídia. **Revista Doc Online**, n. 14, pp. 93-112, 2013a.

RENÓ, Denis. Interfaces e linguagens para documentário transmídia. **Journal of Communication**. Monográfico 2, v.6, pp. 211-233, 2013b.

RENÓ, Denis. Mídia e desenvolvimento social no documentário transmídia. **Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo** (REBEJ), Brasília, v. 4, n. 14, pp. 65-84, jan./jun. 2014.

RUFFINELLI, Jorge. **América Latina em 130 documentários**. São Paulo: É Realizações, 2017.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. Mobilização colaborativa, cultura hacker e a teoria da propriedade imaterial. *In*: Vicente Macedo de Aguiar. (Org.). **Software livre, cultura hacker e ecossistema da colaboração**. 1.ed. São Paulo: Momento Editorial, v. 1, pp. 189-269, 2009.

SOUZA, Luciana Cristina. Sem torno, nem forno: o processo de institucionalização da categoria imaterial do patrimônio e o caso das Paneleiras de Goiabeiras (1936-2013). **Dissertação de mestrado**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

## **Contribuições para pensar as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes-comunicadores folk<sup>1</sup>**

*Thifani Postali<sup>2</sup>*

**Submetido em: 21/04/2021**

**Aceito em: 13/09/2021**

### RESUMO

O trabalho estuda as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes comunicadores folk, identificando se as relações representadas são resultantes de uma ética dialógica, à luz da filosofia buberiana e da folkcomunicação. A pesquisa busca refletir sobre as relações entre quem produz documentário e quem é filmado, pelo fato de a mídia brasileira representar, muitas vezes, de maneira generalista as sujeitas e sujeitos periféricos. Como metodologia, o trabalho faz uso de pesquisa bibliográfica e análise fílmica descritiva sobre os documentários brasileiros *Fala Tu* (2003) e *Aqui Favela: o rap representa* (2003). A escolha dos filmes se dá pela diferença na abordagem sobre os hip hoppers e pela proximidade na realização da produção. Assim, buscou-se com este trabalho refletir, especificamente, sobre as relações possíveis de serem identificadas nas produções de filmes documentários, entretanto, os apontamentos cabem para outras mídias que prometem asserções sobre o mundo histórico.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Documentário; Líder comunicador.

## **Contributions to think about the relationships established between documentary filmmakers and leader folkcommunicators**

### ABSTRACT

The work studies the relationships established between documentary filmmakers and leader folkcommunicators, identifying if the represented relationships are the result of a dialogical ethics, in the light of the buberian philosophy and folkcommunication. The research seeks to

---

<sup>1</sup> Uma versão do artigo foi apresentada no XV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Medellín, Colombia, 3, 4 y 5 de junio de 2020.

<sup>2</sup> Doutora em Mídias pela Unicamp, Mestre em Comunicação e Cultura pela Uniso. Professora nos cursos de comunicação e jogos digitais da Uniso. Autora de "Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicação" - 2011. Correio eletrônico: thifanipostali@hotmail.com.

reflect on the relationships between those who produce documentaries and those who are filmed, due to the fact that the Brazilian media represents, in a generalist way, the peripheral female and male subjects. As a methodology, the work makes use of bibliographic research and descriptive film analysis on the Brazilian documentaries *Fala Tu* (2003) and *Aqui Favela: o rap representa* (2003). The choice of films is due to the difference in the approach about the hip hoppers and for the proximity in the realization of the productions. Thus, this work sought to reflect, specifically, about the relationships (ethics, non-ethics) that can be identified in documentary film productions, however, the notes fit for other media that promise assertions about the historical world.

#### KEY-WORDS

Folkcommunication; Documentary; Leader-communicator.

### **Contribuciones para reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre los realizadores de documentales y los líderes folkcomunicadores**

#### RESUMEN

El trabajo estudia las relaciones que se establecen entre los documentalistas y los líderes folkcomunicadores, identificando si las relaciones representadas son el resultado de una ética dialógica, a la luz de la filosofía buberiana y la folkcomunicación. La investigación busca reflexionar sobre las relaciones entre quienes producen documentales y quienes son filmados, debido a que los medios brasileños suelen representar, en términos generalistas, sujetos periféricos femeninos y masculinos. Como metodología, el trabajo utiliza la investigación bibliográfica y el análisis cinematográfico descriptivo de los documentales brasileños *Fala Tu* (2003) y *Aqui Favela: o rap representa* (2003). La elección de películas se debe a la diferencia en el enfoque de los hip hoppers y a la proximidad en la producción. Así, este trabajo buscó reflexionar, específicamente, sobre las relaciones (éticas, no éticas) que se pueden identificar en las producciones cinematográficas documentales, sin embargo, las notas encajan en otros medios que prometen aseveraciones sobre el mundo histórico.

#### PALABRAS-CLAVE

Folkcomunicación; Documental; Líder-comunicador.

## **Introdução**

Os filmes documentários merecem cuidadosa atenção, uma vez que oferecem asserções sobre o mundo histórico. De acordo com Nichols, documentário é um gênero cinematográfico que, diferentemente das produções ficcionais, intenciona representar o mundo histórico, apresentando fragmentos de realidades, tornando “tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (2005, p. 26). Deste modo, sabemos que, mesmo que intencione apresentar situações do mundo histórico, trata-se de representações realizadas a partir da leitura de mundo de seu realizador.

É por esse motivo que o presente trabalho tem como objetivo estudar as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes-comunicadores folk (BELTRÃO, 1980), a fim de identificar se as relações representadas nos filmes são resultantes da ética dialógica (BUBER, 1974) ou se são, simplesmente, narrativas que contemplam somente o olhar do documentarista ou dos atores sociais<sup>3</sup>.

Cabe ressaltar que a ética dialógica ocorre quando há o estabelecimento de uma relação de respeito com o Outro, de pensar a pessoa como complementar. Ela acontece na espécie de diálogo autêntico que, segundo Buber (1982, p. 53), se dá quando “[...] cada um dos participantes tem de fato em mente o outro ou os outros na sua presença e no seu modo de ser e a eles se volta com a intenção de estabelecer entre eles e si próprio uma reciprocidade viva”. Segundo o autor (1982, p. 53), existem três espécies de diálogo, sendo o autêntico – já mencionado-, o técnico – movido unicamente pela necessidade de um entendimento objetivo - e o monólogo disfarçado de diálogo, determinado “[...] unicamente pelo desejo de ver confirmada a própria autoconfiança, decifrando no outro a impressão deixada, ou de tê-la reforçada quando vacilante; uma conversa amistosa, na qual cada um se vê a si próprio como absoluto e legítimo e ao outro como relativizado e questionável [...] (1982, p. 54).

Assim, o trabalho utiliza-se da filosofia buberiana para pensar as relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais, e da folkcomunicação para discorrer sobre os atores sociais enquanto líderes-comunicadores que falam a partir de suas localizações sociais. De acordo com Beltrão (1980), os líderes-comunicadores são agentes

---

<sup>3</sup> O termo ator social é de uso corriqueiro nos estudos de cinema. De acordo com Nichols (2005), se refere às pessoas comuns que participam dos filmes documentários.

formadores de opinião que se apropriam de mensagens disponibilizadas pelos meios de comunicação de massa - e outros meios-, transformando-as em outros códigos e conteúdos mais adequados a sua audiência. “Nem sempre são ‘autoridades’ reconhecidas, mas possuem uma espécie de carismas, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores [...]” (1980, p. 59). No caso deste estudo, os líderes-comunicadores são os hip hoppers negros representados em documentários nacionais que, a partir do trabalho, especialmente com a música, comunicam ao seu público conteúdos de seus interesses, e que envolvem suas experiências nos territórios periféricos.

Importa esclarecer que utilizaremos os termos sujeitas e sujeitos periféricos (D’ANDREA, 2020) no lugar de indivíduo marginal, decorrente dos Estudos da Escola de Chicago (PARK, 1937, apud COULON, 1995) e dos estudos da folkcomunicação (BELTRÃO, 1980). De acordo com os estudos citados, o indivíduo ou grupo marginal é aquele que possui contato com diferentes códigos culturais, por se encontrar involuntariamente iniciado em duas ou várias culturas, sejam tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais.

A escolha sobre a substituição do termo se dá a partir dos estudos de D’Andrea (2020) que esclarece que o termo periférico foi ressignificado pelas vozes da experiência a partir da década de 1990. Mulheres e homens passaram a adotar e a se reconhecerem a partir dos termos sujeitas e sujeitos periféricos, assumindo uma postura política. Do mesmo modo, utilizaremos o termo território periférico no lugar de território urbano marginalizado (BELTRÃO, 1980), considerando o termo que advém das pessoas que habitam esses locais.

Posto assim, continuaremos utilizando os estudos da Escola de Chicago e da folkcomunicação (BELTRÃO, 1980) para compreender os territórios urbanos marginalizados, porém, passaremos a considerar os termos território periférico e sujeitas e sujeitos periféricos, pois acreditamos ser o uso mais ético, a partir de referência de D’Andrea (2020). Apoiamos, ainda, que o uso de termos oriundos dos atores sociais vai ao encontro da ética dialógica, utilizada neste trabalho.

O recorte deste artigo, portanto, se dá a partir de documentários que utilizam o hip hop como tema central de suas produções. Surgido no bairro de Bronx, Nova Iorque (EUA), o hip hop é um movimento cultural criado por Afrika Bambaataa, em 1974, a partir da Universal Zulu Nation, uma organização não governamental que têm como objetivo combater a

criminalidade nos territórios periféricos, oferecendo oficinas culturais, palestras sobre diversos temas sociais e de conhecimentos como matemática, economia, prevenção de doenças entre outros assuntos fundamentais para a população (POSTALI, 2011).

O hip hop surge, portanto, de uma iniciativa para a transformação dos territórios periféricos, utilizando elementos culturais como música (rap), dança (break), grafite, mc, dj etc. para combater a criminalidade (POSTALI, 2011). O hip hop também tem como elemento a palavra “conhecimento” que se refere à importância de um membro do movimento ser munido de informação sobre o seu lugar social e, a partir disso, produzir conteúdo para a transformação social de seu grupo.

Por esse motivo, optamos pelo recorte de filmes documentários que abordam o movimento, considerando que a postura comunicativa dos hip hoppers pode facilitar a relação de reciprocidade entre documentaristas e atores sociais. Como metodologia, o trabalho faz uso de pesquisa bibliográfica e análise fílmica descritiva sobre os documentários Fala Tu (2003) e Aqui Favela: o rap representa (2003). A escolha dos documentários se deu pela diferença na abordagem sobre os hip hoppers e pela proximidade na produção. No caso, são produções realizadas em territórios periféricos, em 2003, com o tema hip hop, mas que apresentam diferenças significativas no que se refere às relações estabelecidas entre os documentaristas e atores sociais.

Em suma, buscamos apresentar como as produções documentárias brasileiras, que abordam os territórios periféricos, indicam diferentes narrativas que podem ser resultantes de relações que revelam se houve ou não a ética dialógica entre documentaristas e atores sociais líderes-comunicadores folk. A intenção é pensar a importância das relações humanas para a produção de filmes e outras mídias que tenham como intenção provocar alteridades, a partir da representação ética.

## **Sujeitas e sujeitos periféricos líderes-comunicadores folk**

Para entendermos as sujeitas e sujeitos periféricos a que este trabalho se refere, recorreremos aos estudos da folkcomunicação acerca dos líderes-comunicadores folk.

De acordo com Beltrão (1980), a folkcomunicação é a comunicação dos marginalizados. No início deste documento, apresentamos o que os Estudos da Escola de

Chicago e da folkcomunicação entendem por indivíduo marginalizado, sendo a pessoa que, por alguma razão, se encontra involuntariamente frente a diversos códigos culturais.

Quando pensamos a partir da Escola de Chicago, levamos em consideração que Robert Park (1937, apud COULON, 1995) investigava as relações raciais que se davam nas grandes cidades estadunidenses com a chegada das negras e negros libertos do regime escravagista. Nessa perspectiva, o autor desenvolve investigações sobre como os grupos dominantes impõem sua cultura sobre os dominados e como esses reagem as exclusões e imposições. Park chega à conclusão de que os indivíduos marginais combinam os códigos culturais impostos aos seus de origem, passando a manifestar-se de acordo com os seus interesses.

Com relação à produção com intenção social, Beltrão (1980) se refere aos grupos culturalmente marginalizados que tanto podem estar nos ambientes rurais quanto urbanos. De acordo com o autor, o que caracteriza esses grupos é que seus indivíduos são agentes de comunicação que contestam os princípios, a moral ou a estrutura social vigente que os excluí. Como o nosso trabalho se debruça sobre a produção que se dá no ambiente urbano, nos estenderemos às considerações sobre esse espaço.

Para Beltrão (1980, p. 28) a folkcomunicação é a comunicação dos marginalizados, caracterizada por processos onde as “mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa”. O comunicador que se dispõe a produzir esses conteúdos é chamado por Beltrão de líder-comunicador folk. Segundo o autor, geralmente, são agentes formadores de opiniões que criam mensagens a partir de códigos capazes de serem melhor compreendidos pelo público folk.

Entendemos que a postura dos líderes-comunicadores folk está intrinsecamente ligada ao que D’Andrea (2020) chama de consciência periférica. Segundo o autor, até 1980, o termo periferia era carregado de significados generalistas, negativos, preconceituosos, o que impactava no próprio olhar da população periférica sobre o seu espaço<sup>4</sup>. O ressignificado do termo ocorreu na década de 1990, a partir de produções culturais periféricas que mencionavam o lugar social das sujeitas e sujeitos da periferia, e que começaram, portanto, a

---

<sup>4</sup> Dos significados existentes nos principais dicionários brasileiros às representações midiáticas dominantes, os territórios periféricos - também denominados favelas – geralmente são mencionados como o lugar da miséria e da violência (POSTALI; AKHRAS, 2017).

publicizar o termo periferia a partir de suas vivências<sup>5</sup>. A população, assim, reivindicou o termo a partir de sua perspectiva, influenciada, especialmente, pelo grupo de rap Racionais MC's que ressignificou, reafirmou e publicizou o termo nas periferias de todo o Brasil<sup>6</sup>. De acordo com D'Andrea (2020), há, portanto, o surgimento da consciência periférica que inclui a produção cultural, oferecendo novas perspectivas acerca dos territórios a partir das experiências de suas sujeitas e sujeitos.

Portanto, os (as) líderes-comunicadores (as) folk são sujeitas e sujeitos periféricos que assumem a postura de agentes de transformação de suas localizações sociais. Quando levamos essa perspectiva para o movimento hip hop, entendemos, mais ainda, que os hip-hoppers são lideranças comunicacionais dos territórios periféricos, uma vez que o movimento cultural intenciona a conscientização social dos grupos. O próprio ressignificado e publicização do termo se dá pelo movimento.

Quando propomos levar essa discussão para a reflexão sobre a produção de filmes documentários que abordam os territórios periféricos, com foco na cultura hip hop, consideramos que os atores sociais são líderes-comunicadores folk conscientes de suas localizações sociais e dispostos a falar.

## **As relações entre documentaristas e atores sociais nos filmes documentários**

Para falamos sobre as relações entre documentaristas e líderes-comunicadores folk, devemos retomar algumas considerações sobre o cinema documentário. De acordo com Nichols (2005), o que difere o gênero documentário de ficção é sua intenção de apresentar fragmentos do mundo histórico, ou seja, seu compromisso com a representação social, sendo seu conteúdo constituído de matéria da realidade social. Por outro lado, devemos levar em consideração que esses filmes são resultantes de uma realidade observada pelo documentarista, que seleciona os fragmentos do mundo histórico que julgou fundamentais

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que essa ressignificação ocorreu a partir dos territórios periféricos e que as produções midiáticas dominantes ainda são carregadas de generalismos, como lembra Bentes (2007, p. 242): “lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade” (2007, p. 242).

<sup>6</sup> Segundo D'Andrea (2020), a música Pânico na Zona Sul, que discursa “só quem é de lá sabe o que acontece”, foi um marco inicial na ressignificação do termo periferia. O autor também menciona o álbum Sobrevivendo no Inferno, lançado em 1997, como outro marco, já que o produto cultural foi amplamente divulgado e aceito por diversos setores sociais.

para a construção de sua narrativa. Portanto, todo documentário, apesar de usar conteúdos do mundo histórico, é resultado da intenção ou olhar do cineasta sobre o tema que selecionou abordar. Nichols (2005, p. 28) chama a atenção para o fato de que “uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais de digitais”. Posto assim, os filmes documentários refletem, portanto, o repertório cultural de seu realizador.

Com base nessas considerações, temos pensado em conteúdos que possam contribuir para a reflexão e análise sobre filmes documentários que tenham como intenção apresentar temas que envolvem questões sociais. Partindo da constatação de que muitos dos documentários nacionais que abordam os territórios periféricos são produzidos por cineastas não pertencentes ao grupo social representado (RAMOS, 2013), buscamos pensar, a princípio, sobre a importância das relações humanas, pois os documentários, especialmente os de subgênero participativo (NICHOLS, 2005), em que a narrativa envolve a participação do documentarista, são resultados de relações humanas. Cabe ressaltar que, para a filosofia buberiana, o termo relação humana significa qualquer tipo de interação humana (BUBER, 1974), seja ela genuína ou não – lembremos das três espécies de diálogos propostas pelo autor: o autêntico, o técnico e o monólogo disfarçado de diálogo. No entanto, é no diálogo autêntico que ocorre o que Buber chama de relação *Eu-Tu*, resultado da ética dialógica.

Para Buber (1974), a ética dialógica é a chave da vida humana, sendo que ela só ocorre a partir da responsabilidade do ser humano sobre o Outro e sobre as coisas do mundo. Assim, o habitat natural do ser humano é composto pela relação autêntica entre as pessoas. O Outro, neste sentido, é visto como caminho, pois sua singularidade é elemento essencial da vida. Deste modo, a ética dialógica ocorre na relação *Eu-Tu*, onde o Eu assume a postura responsável sobre o Outro, promovendo a vinculação entre os seres que se dá por meio do diálogo autêntico.

Buber (1982) esclarece que os seres humanos se relacionam com o mundo de forma ética e não ética. Para o autor, a postura ética se dá na relação *Eu-Tu*, que entende o Outro como não classificável, como aquele que, respectivamente, recebe e também exerce a ação. O indivíduo “não é uma qualidade, um modo de ser, experienciável, descritível, um feixe flácido de qualidades definidas. Ele é TU, sem limites, sem costuras, preenchendo todo o horizonte.

Isto não significa que nada mais existe a não ser ele, mas que tudo o mais vive em sua luz” (BUBER, 1974, p.9).

Por outro lado, a postura não ética se dá a partir da ordenação e classificação das coisas do mundo. Buber (1974) reconhece que o ser humano não consegue viver sem a ordenação do mundo, no entanto, chama a atenção para o fato de que aquele que vive somente com as classificações, ou seja, com as objetificações que limitam a compressão sobre a complexidade das coisas do mundo, não está disposto a viver na autenticidade. A essa relação, ele chama de *Eu-Isso*. “Aquele que diz TU não tem coisa alguma por objeto. Pois, onde há uma coisa há também outra coisa; cada Isso é limitado por outro ISSO; o ISSO só existe na medida em que é limitado por outro ISSO. Na medida em que se profere o TU, coisa alguma existe. O TU não se confina a nada” (BUBER, 1974, p. 5).

Para o autor, todo ser humano assume posturas, seja como pessoa ou egótico. Nas suas palavras

A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como um ente. O egótico toma consciência de si como um *ente-que-é-assim* e não de outro modo. A pessoa diz: “Eu sou”, o egótico diz: ‘eu sou assim’. “Conhece-te a ti mesmo” para a pessoa significa: conhece-te como ser; para o egótico: conhece o teu modo de ser. [...] A pessoa contempla o seu si-mesmo, enquanto o egótico ocupa-se com o “meu”: minha espécie, minha raça, meu agir, meu gênio (1974, P. 75).

Cabe ressaltar que, segundo Buber (1974), ninguém é puramente pessoa ou egótico. No entanto, os indivíduos possuem dimensões preponderantes, passíveis de serem detectadas. É a partir dessas considerações que passaremos a refletir sobre os filmes documentários propostos para este trabalho, apresentando situações que podem indicar às possíveis relações Eu-Tu e Eu-Isso.

Os filmes foram selecionados a partir de uma pesquisa prévia que envolveu cinco filmes documentários<sup>7</sup>. Na primeira análise, foram selecionados os dois filmes que apresentaram possíveis elementos para a identificação das relações. Cabe ressaltar que, assim

---

<sup>7</sup> **FAVELA NO AR**. Produções, Rosforth e Stocktown. São Paulo, 2002. On-line [YouTube] (52 min.). **L.A.P.A.** Direção: Cavi Borges e Emilio Domingos. Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (75 min.). **O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas**. Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000. 1 DVD (75 min.). **O rap pelo rap**. Direção: Pedro Fávero, 2014. 1 DVD (73 min.). **Histórias do rap nacional** [seriado televisivo]. Direção: Robson Valichieri e Ross Salinas. São Paulo, 2016.

<sup>7</sup> Optamos por não incluir as análises descritivas na tese, uma vez que elas nos serviram apenas para a seleção mais assertiva dos filmes.

como nenhum ser humano é puramente pessoa ou egótico, as narrativas também não apresentam exclusivamente as relações Eu-Tu e Eu-Isso. No entanto, o resultado final pode apontar para a preponderância de uma ou outra relação. As análises se deram, sobretudo, a partir dos temas e diálogos ocorridos entre documentaristas e atores sociais.

Iniciaremos com o filme *Fala Tu* (2003), dirigido por Guilherme Coelho. O filme apresenta a vida de três rappers cariocas, sendo eles Macarrão, Thogum e Combatente, e que vivem em diferentes territórios periféricos localizados na cidade de Rio de Janeiro.

No que se refere a representação da cultura periférica, o hip hop aparece em segundo plano, sem a exploração do movimento enquanto ferramenta de comunicação das sujeitas e sujeitos periféricos apresentados no filme. As cenas que abordam o hip hop ocorrem em diálogos do documentarista com os atores sociais, geralmente, em casas e estúdios de gravação. Não há abordagem dos rappers enquanto líderes-comunicadores de seus grupos sociais, pois são apresentados de forma isolada, sem o contato com o público ou em apresentações musicais.

Neste documentário, em especial, a relação entre o documentarista e os atores sociais se dá de diferentes formas. Thogum é o rapper que parece ter melhor relação com o documentarista. É sorridente, se dirige à equipe de filmagem, chora e conta sobre diversos momentos de sua história. Por outro lado, Macarrão parece se incomodar com a presença da do documentarista em inúmeras situações apresentadas. Em uma das cenas, no interior de sua casa, ele responde a perguntas enquanto joga videogame. Pouco olha em direção à câmera. Suas falas são curtas, aparentemente desmotivadas. O documentarista pergunta ao rapper se a música dele é de bandido – olhar do senso comum sobre o rap. O rapper Macarrão aparenta estar desconfortável com a situação que é comprovada em comentário seu disponível no bônus da mídia da obra. No início do documentário, a câmera se posiciona à distância, como se espiasse macarrão trabalhando com o jogo do bicho e interagindo com pessoas de sua comunidade. As pessoas que aparecem são tipos que o ator social debocha ou ri de situações, como um jovem que, segundo fala do ator social, está alcoolizado.

A rapper Combatente, por sua vez, aparece com o grupo de rap Negativas. Em suas cenas o cinegrafista faz uso de planos detalhe para apresentar partes de seu corpo, como orelhas, boca e seios. Em uma das primeiras cenas, enquadra-se a rapper entrando numa residência que possui a faixa com os dizeres “vigilantes do peso”. O enquadramento

claramente foi proposital, pois a faixa está muito acima da localização da pessoa. Combatente não busca o serviço oferecido, a residência é o local de ensaio de seu grupo.

Os três rappers apresentam canções que tocam em questões sociais específicas de suas localizações sociais. Macarrão discorre sobre a humilhação dos familiares enquanto visitam parentes que estão presos; Thogum fala sobre a importância de o negro valorizar sua cultura; Combatente sobre os problemas enfrentados pelas sujeitas periféricas. No entanto, o documentarista, na maioria das vezes, não desenvolve diálogos sobre os assuntos escolhidos pelos atores sociais líderes-comunicadores. É certo que cada qual escolheu a canção que julgou melhor ser apresentada num filme documentário, para um público maior e mais diversos. No entanto, não há a representação dos rappers enquanto líderes-comunicadores de suas localizações sociais. Ao contrário, a maior parte da narrativa gira em torno dos problemas pessoais enfrentados pelos atores sociais.

Thogum é um homem negro pobre, solitário e com trabalho subalterno. Boa parte de sua representação se dá a partir de seus relatos sobre os problemas familiares enfrentados no passado e a situação de seu pai que está muito adoecido, no leito do hospital público. No final do filme, o pai falece.

A esposa de Macarrão também falece, o que é bastante explorado pelo documentário, quando consideramos o tempo destinado ao assunto. No Bônus (2003) o rapper revela sua insatisfação com o tratamento ao dizer: “quando me falaram que era sobre rap, achei tranquilo. Talvez, se dissessem que era sobre mim, não fizesse [...]”.

Combatente é representada através dos desentendimentos com as integrantes do grupo Negativas, e no culto de Santo Daime, uma religião que causa bastante controvérsia no Brasil, pelo uso da bebida à base de ayahuasca.

Outra abordagem que pode ser considerada reveladora do olhar do documentarista sobre os territórios periféricos é a inclusão do DJ A, um ator social que surge no meio da narrativa. O DJ aparece em estúdio de gravação, durante uma das cenas com Macarrão. Ele atende o telefonema de sua namorada que revela que seus equipamentos de som foram roubados enquanto ela os transportava para ele.

A narrativa, então, passa a abordar o desenrolar da história de DJ A. O ator social demonstra estar incomodado com a presença da equipe de filmagem. No interior de uma casa, DJ A conversa reservadamente com a namorada em um quarto, enquanto a câmera

encontra-se na sala, apontada para o local, como se espiasse a conversa. Inclusive o documentarista faz uso de legendas para trazer o diálogo ao espectador, uma vez que o casal conversa baixo, buscando privacidade. No bônus do DVD há a pergunta de Thogum para o DJ: não ficou com vontade de “meter a mão na cara do câmera” para ele parar de filmar o momento reservado? DJ A responde: “Guilherme deve ter ficado muito feliz de isso ter acontecido para botar no filme”.

A presença de DJ A é bastante significativa para as nossas considerações. Ele se apresenta como líder-comunicador, inclusive faz uso da câmera para mandar recado para os assaltantes, dizendo que eles não devem roubar pessoas da comunidade. Assim como Macarrão, DJ A evita olhar para a câmera e demonstra pouca afinidade com o documentarista. Outro ponto curioso sobre a representação do DJ, é que ele é o único ator social que aparece trabalhando com hip hop em um evento. Durante as falas no bônus, o DJ chama a atenção para o fato de o documentarista só inserir pessoas dançando músicas internacionais, no lugar de valorizar o trabalho dos artistas nacionais.

Para refletirmos sobre essas situações, utilizaremos as considerações de Nichols (2005) acerca da ética. O autor lembra que, para a produção de documentários, é importante que o documentarista revele aos atores sociais suas intenções com o filme. No caso de Fala Tu, a proposta feita para os atores sociais parece não contemplar o resultado final da obra, ou seja, o produto parece distanciar-se do tema que motivou a aceitação para a participação dos rappers.

Cabe ressaltar que todos os atores sociais hip hoppers que aparecem na obra são líderes-comunicadores folk que publicizam a consciência periférica, uma vez que as letras das músicas revelam a atitude de resistência, ou seja, incluem temas como violência policial, desassistência do Estado, preconceito racial, situações enfrentadas por mulheres negras periféricas entre outros temas comuns às periferias brasileiras. No entanto, esses conteúdos não são significativamente explorados pelo documentarista que escolheu reproduzir os problemas enfrentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos em seus cotidianos.

Em uma das falas de Macarrão no documentário, ele diz que acredita que os jovens das classes mais abastadas, os chamados playboys, gostam de rap por “acharem uma viagem a vida na favela”. Neste momento, durante o bônus do DVD, os produtores Guilherme Coelho e Nathaniel Leclery, revelam se reconhecerem como os playboys mencionados pelo rapper.

Como lembra Ramos (2013), os filmes documentários contemporâneos geralmente são produzidos por cineastas de classe média que falam para um espectador também de sua classe, e que se espanta ao ver a miséria do outro.

Posto assim, Fala Tu pode trazer ao debate a filosofia buberiana, a partir da relação Eu-Isso, uma vez que as acepções do documentarista parecem ser mais dominantes que a dos atores sociais. Neste sentido, o Eu, em muitos momentos, assume a postura egótica ao olhar para o Outro de modo a extrair dele conteúdos que podem embasar a sua visão sobre o tema: a assimilação de sujeitas e sujeitos periféricos à miséria e violência. Neste sentido, parece haver a predominância do monólogo disfarçado de diálogo.

Como contraponto, apresentaremos as considerações sobre o documentário Aqui Favela: o rap representa (2003) que podem ser reveladoras de uma relação mais autêntica entre documentarista e atores sociais.

Dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, o filme apresenta, especialmente, hip-hopers de diferentes cidades dos Estados de São Paulo e Minas Gerais (Brasil), entre outros como o fundador do movimento, o Afrika Bambaataa. Os atores sociais são sujeitos e sujeitos periféricos que falam sobre seus trabalhos com o hip hop e a importância do movimento nas comunidades, além de seus problemas dentro e fora da manifestação cultural.

Temas que envolvem os territórios periféricos e que estão nas narrativas generalistas dominantes, são abordados sob a ótica dos atores sociais que falam a partir de suas experiências. Com relação a assimilação do rap com a criminalidade, o rapper Elemento é quem inicia o assunto. Ele diz que a sociedade associa o rap a criminalidade justamente porque generaliza que toda a população periférica é “mau elemento”. Ou seja, a manifestação cultural é estereotipada pelo próprio preconceito atribuído aos territórios periféricos. E então ele explica que o rap aborda a criminalidade, mas com a intenção de provocar a reflexão do jovem. O comentário do rapper pode indicar o resultado de um diálogo autêntico, pois intenciona esclarecer acerca do assunto, de maneira respeitosa.

A abordagem do filme se dá no hip hop, na relação dos atores sociais com o movimento, incluindo as considerações acerca da conscientização social, discurso de crítica social, resgate de jovens que se envolveram com a criminalidade ou com o uso de drogas e suas potencialidades enquanto trabalho.

Há cenas que revelam as dificuldades dos hip hoppers em alcançar a ajuda do poder público, como as negociações com a Prefeitura da cidade de Jandira, interior de São Paulo, Brasil. Na ocasião, eles negociam patrocínio a partir da verba destinada à cultura, para a apresentação dos grupos de rap. Alegam que o que precisam é pouco quando comparado aos gastos que a prefeitura tem com outros eventos. Argumentam, ainda, que os eventos de rap promovem ajuda comunitária, com a arrecadação de alimentos para as famílias mais necessitadas. As cenas e o depoimento de Jorge, membro do grupo Interferência, demonstram o desinteresse sobre a cultura periférica, pois, ainda que ela intencione transformação social, a verba é distribuída em eventos como festa junina, vôlei de areia entre outros.

Os documentaristas, especialmente Junia, aparece em falas e em imagens, caminhando juntos com os atores sociais. Convites amistosos dos hip hoppers para que a equipe entre em suas casas, bem como a representação deles com suas famílias apresenta que os produtores buscaram ao máximo quebrar o estereótipo apresentado por Hamburger (2007) que é comum nas narrativas que abordam os territórios periféricos: jovem “pobre, negro e malvado”.

Há ausência da figura paterna e o motivo da situação é revelada em dois momentos. O rapper Dre conta que o pai morreu na cadeia e que o padrasto se encontra preso. Por esse motivo, teve que largar os estudos para ajudar a mãe a cuidar da casa e dos irmãos. Enquanto fala sobre as dificuldades de arrumar emprego sem estudo e sendo morador da periferia, a câmera mostra medalhas e taças já conquistadas pelo rapper. Em outro momento, em um grupo de amigos, uma rapper segura a sua bebe, enquanto fala da importância de usar o hip hop para cuidar e deixar um legado para a sua filha, pois não quer que ela viva com a dor de não ter um pai.

As sujeitas periféricas aparecem com frequência. Nas filmagens que ocorrem nas casas dos rappers, as mães participam com depoimentos ou em cenas que comentam alguma fala dos filhos ou os cumprimentam em chegadas e partidas. Parecem mães presentes e atentas. Com relação às sujeitas hip hoppers, há a representação de dois grandes nomes do rap nacional, sendo a Lady Rap e a Sherylaine. Na ocasião, elas falam sobre a importância do movimento e os problemas enfrentados por elas pelo fato de serem mulheres na cena do hip hop. Dizem que os homens criticam o preconceito, mas que fazem o mesmo internamente,

quando se referem as produções femininas. Então, cantam músicas que também expressam o machismo existente no movimento.

Cabe ressaltar que essas abordagens são bastante significativas, uma vez que, em pesquisas já realizadas sobre a representação das mulheres nos documentários nacionais (POSTALI, 2020), detectamos que há ausência delas na maioria das produções realizadas nos anos 2000, período de muita produção acerca do tema. A ausência se dá na representação de líderes-comunicadoras e também de outras sujeitas periféricas que não necessariamente envolvidas no movimento hip hop. Aqui Favela, no caso, é a produção que mais bem representa as sujeitas, ainda que haja pouca abordagem quando comparada a quantidade de sujeitos.

A religiosidade não-dominante também aparece em Aqui Favela. O Candomblé é citado nas falas dos rappers sendo o culto apresentado enquanto um ator social comenta sobre a importância da religião para a comunidade e para a sua postura enquanto rapper, ao passo que a sociedade, de modo geral, tem preconceito sobre a crença. Diferentemente de Fala Tu, por exemplo, que apresenta o Santo Daime descolado do tema central do filme, incluindo efeitos de câmera, filmagens de velas, pessoas tomando o chá, imagem de lua cheia etc., muito provavelmente, na intenção de apresentar a crença de maneira espetacular. Já em Aqui Favela, o Candomblé aparece de forma complementar ao tema do filme.

O documentário, portanto, contempla as vozes dos (as) líderes-comunicadores (as) que se apresentam como sujeitas e sujeitos periféricos que usam os elementos do hip hop para promover a consciência periférica. O conteúdo geral do filme pode indicar que ele é resultado de diálogos autênticos entre os documentaristas e atores sociais, uma vez que demonstram respeito e confiança. O Eu, neste caso, assume a postura de pessoa, estabelecendo a relação de reciprocidade ao tratar o Outro como complementar e não objeto de seu produto.

## **Considerações finais**

O presente artigo buscou compreender a importância da ética dialógica para a produção de filmes documentários. Escolhemos esse gênero cinematográfico, considerando que ele promete entregar asserções sobre o mundo histórico e, portanto, pode ser revelador

das relações estabelecidas entre pessoas, sendo os documentaristas e os atores sociais líderes-comunicadores folk.

Através de uma análise descritiva que envolve observações sobre os elementos das narrativas cinematográficas, especialmente dialógicos, indicamos as possíveis posturas dos documentaristas e que revelam diferentes posições. Em Fala Tu, é possível observar um olhar externo e focado aos elementos das cenas que parecem exóticos aos olhos do documentarista. As pessoas parecem frágeis, sendo que os recortes selecionados podem revelar um tratamento generalista, muito comum nas narrativas dominantes que abordam os territórios periféricos. O filme, portanto, aponta mais para a relação Eu-Isso.

A fim de analisarmos narrativas passíveis de comparação, apresentamos o filme Aqui Favela: o rap representa, uma vez que o tratamento dado aos atores sociais e seus conteúdos foram melhor assimilados ao tema central do filme que é o movimento hip hop. Em diversos aspectos da narrativa é possível identificar uma relação respeitosa e de confiança entre as partes, o que é resultado de um diálogo autêntico. As sujeitas e sujeitos periféricos são apresentados em suas potencialidades, como líderes-comunicadores folk. Esse filme, portanto, pode indicar a relação Eu-Tu, que entende o Outro como complementar, e não classificável.

Assim, este estudo buscou lançar luz à novas considerações, sobretudo na representação midiática de líderes-comunicadores folk, indicando que há possíveis caminhos para a análise e produção de narrativas mais éticas sobre o Outro.

## Referências

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v.8, n.15 p. 242 a 255, jul./dez. 2007.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BUBER, Martin. **Eu e Tu. Introdução e Tradução de Newton Aquiles**. Von Zuben. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1974.

BUBER, Martin. **Do Diálogo e do Dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: Reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos Estudos**, v. 78, p. 113 a 128, jul. 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

POSTALI, Thífani. **Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

POSTALI, Thífani. A invisibilidade da mulher no hip hop: Uma análise sobre documentários dos anos 2000. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade – RCCS**. 0ª Edição Ano 10 2019/20 A 0032 Dossiê “Comunicação, Cultura e Sociedade” 10ª Edição Ano 10 2019/20. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302>>. Acesso em 25 de jun. de 2020.

POSTALI, Thífani. Documentário de ética dialógica: a explicitação do encontro entre documentaristas e atores sociais. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2021. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/357974>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

POSTALI, Thífani; AKHRAS, Fábio Nauras. Reflexões sobre a representação dos territórios marginalizados no cinema nacional: cultura popular e identidades. **Triade: Comunicação, Cultura E Mídia**, 5(9). 9ª Edição Ano 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2744>>. Acesso e 14 de set. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

## Referências fílmicas

Aqui favela: o rap representa. 80 min, 2003. Direção: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, Fotografia: Leo Ferreira. Edição: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira.

Fala Tu. 74 min, 2003. Direção: Guilherme Coelho. Fotografia: Alberto Bellezia  
Edição: Guilherme Coelho, Mano Thales, Maurício Andrade Ramos, Nathaniel Leclery.

## A folkcomunicação imagética de Sebastião Salgado no retrato de políticas sociais e ambientais<sup>1 2</sup>

*Denis Porto Renó*<sup>3</sup>

*Livia Maria de Oliveira Furlan*<sup>4</sup>

**Submetido em: 12/04/2021**

**Aceito em: 04/10/2021**

### RESUMO

O discurso folkcomunicacional é amplamente diversificado. Afinal, ela se estabelece onde e quando os grupos marginalizados têm necessidade de voz. Entretanto, quando se pensa em folkcomunicação, tende-se a projetar tais discursos a manifestações tradicionalmente populares. Por isso, desenvolvemos este artigo, que tem como objetivo posicionar a fotorreportagem como um discurso folkcomunicacional, colocando o fotógrafo como agente folk. Para tanto, analisamos o contrato de leitura de Sebastião Salgado em duas de suas obras - Êxodos e Gênesis -, com um cariz formativo e reflexivo sobre o fotógrafo. Espera-se, com a conclusão deste artigo, que novos olhares sejam lançados aos fotorrepórteres, que ocupam através da imagem a função de tradutor do povo.

### PALAVRAS-CHAVE

Comunicação; Fotografia; Fotojornalismo; Folkcomunicação.

---

<sup>1</sup> Pesquisa parcialmente financiada pelo processo nº 2019/19337-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>2</sup> Pesquisa parcialmente financiada pelo processo nº 2020/05870-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>3</sup> Jornalista, livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético, possui doutorado em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. É professor associado da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Correio eletrônico: denis.reno@unesp.br

<sup>4</sup> Jornalista. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista - UNESP - campus Bauru. Tem graduação em Jornalismo pela Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP. Correio eletrônico: livia.o.furlan@unesp.br

## **Sebastião Salgado's folk-communication imagetive in the portrait of social and environmental policies**

### ABSTRACT

The folk-communicative discourse is widely diversified. After all, it establishes itself where and when marginalized groups need a voice. However, when thinking about folk communication, there is a tendency to project such speeches to traditionally popular manifestations. Therefore, we developed this article, which aims to position photoreport as a folk-communicational discourse, placing the photographer as a folk agent. For that, we analyzed Sebastião Salgado's reading contract in two of his works - Exodus and Genesis -, with a formative and reflective nature about the photographer. With the conclusion of this article, it is expected that new perspectives will be given to the photoreporters, who occupy through the image the function of the people's translator.

### KEY-WORDS

Communication; Photography; Photojournalism; Folk-communication.

## **La folkcomunicación imagética de Sebastião Salgado en el retrato de las políticas sociales y ambientales**

### RESUMEN

El discurso folkcomunicacional es ampliamente diversificado. Después de todo, se establece dónde y cuándo los grupos marginados necesitan una voz. Sin embargo, al pensar en la folkcomunicación, hay una tendencia a proyectar tales discursos a manifestaciones tradicionalmente populares. Así que desarrollamos este artículo, que apunta a posicionar el fotorreportaje como un discurso folkcomunicacional, poniendo al fotógrafo como un agente folk. Para ello, analizamos el contrato de lectura de Sebastião Salgado en dos de sus obras - Éxodo y Génesis -, con un carácter formativo y reflexivo sobre el fotógrafo. Se espera, con la conclusión de este artículo, que nuevas miradas ser lanzado a fotorreportadores, que ocupan a través de la imagen la función de traductor del pueblo.

### PALABRAS-CLAVE

Comunicación; Fotografía; Fotoperiodismo; Folkcomunicación.

## **Introdução**

Sebastião Salgado possui um divisor de águas em sua carreira como fotógrafo. Em sua obra *Êxodos*, o brasileiro produzia registros relacionados aos seres humanos e as dificuldades vividas por grande parte da população mundial. Até então, a obra era pensada para atender aos desejos da audiência externa, que esperava encontrar o que Gobbi e Renó (2020) denominam como “registros do bizarro”, do diferente e sobre temáticas sociais.

Entretanto, a partir de *Gênesis*, o fotojornalista volta às suas origens pessoais e muda o olhar, passando a fotografar a natureza, as paisagens e os povos que tiveram pouco ou nenhum contato com a sociedade considerada civilizada. De maneira diferente às suas obras anteriores, em *Gênesis* a audiência se transformou nele mesmo, encontrando nisso um alento às cicatrizes psicológicas obtidas durante décadas fotografando o sofrimento humano.

Vale considerar que, desde a primeira obra (*Outras Américas*), Salgado exprime em suas fotos um discurso folkcomunicação. Ele mesmo ocupa o lugar de agente folk, despreendido dos grandes meios de comunicação. Trata-se de um comunicador imagético que dá voz aos marginalizados, levando seus apelos através da imagem. Nas obras, os discursos, em sua maioria de cariz social, passaram a ocupar-se da temática ambiental.

Apoiados nestas ideias, e considerando outras investigações sobre o próprio fotojornalista, apresentamos este artigo, que pretende desenvolver uma análise sobre a relação entre Sebastião Salgado e o contrato de leitura em dois momentos: a audiência passiva em *Êxodos* e o processo de auto-audiência em *Gênesis*. Esperamos, com a conclusão deste artigo, oferecer subsídios para compreender o papel da fotografia na construção do discurso folkcomunicação de cunho político social e ambiental.

## **Métodos**

Para o desenvolvimento deste estudo, definiu-se um complexo metodológico o qual viabiliza o cumprimento do objetivo de desenhar a mudança de relação folkcomunicação entre Sebastião Salgado e sua audiência, tendo como base as obras *Êxodos* e *Gênesis*. O artigo trabalha com o conceito de conotação, de Roland Barthes, que é designada como “a dimensão simbólica, preenchida por códigos culturais, estruturados num sistema de linguagem, ganhando sentidos além da sua referencialidade” (DINIZ, 2018, p. 44). A conotação trabalha

com o significado que é dado para a imagem, de acordo com o sentido que se deseja produzir. Para tanto, realizou-se um *studium* sobre o fotógrafo. Segundo Barthes (2018, p.29-30), o *studium*:

é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores.

A pesquisa bibliográfica é parte essencial deste trabalho, visto que “é um tipo de pesquisa que busca responder a um problema com a utilização de material bibliográfico, estudos e análises científicas [...]” (BASTOS; FERREIRA, 2016, p. 140). Portanto, a metodologia inicial empregada no artigo é de análise com base na pesquisa bibliográfica realizada.

Além disso, ao entender a relação entre criadores e consumidores, a pesquisa aborda o conceito de contrato de leitura, de Eliseo Verón, que é o responsável por criar “o vínculo entre o suporte e seu leitor” (VERÓN, 2004, p. 219). De forma prática, o contrato de leitura diz que o emissor fala o que o leitor quer ouvir, e o leitor fala o que o emissor quer saber através das diversas produções de sentido geradas na recepção. Dessa forma, esse conceito não deixa de lado o conteúdo da mensagem, parte importante neste artigo. Enfatiza-se que o conceito será aplicado nas obras fotográficas de Sebastião Salgado.

Sabendo das duas partes que compõem um contrato, a do emissor e a do receptor, o artigo também utiliza-se do conceito de mediação, proposto por Jesús Martín-Barbero, para poder realizar a análise das obras de Sebastião. Mediação

constitui-se nos usos sociais da comunicação. O uso, no caso a recepção dos produtos midiáticos, é atravessado pelos padrões culturais que formam o indivíduo e essa ‘carga’ finda por configurar a leitura/apropriação daquele produto. (DALMONTE, 2002, p. 85)

Segundo Nilda Jacks, a mediação também “deve ser entendida como um conjunto de influências que estrutura, organiza e reorganiza a percepção da realidade em que está inserido o receptor” (JACKS, 1996, p. 47).

Para completar os conceitos utilizados e trabalhados neste artigo, leva-se em consideração o conceito de hibridação, de Néstor Garcia Canclini, que trabalha a cultura como

híbrida. “A hibridação é vista como processo criativo do contato entre antigos e novos padrões, resultando desse contato algo genuinamente novo” (DALMONTE, 2002, p. 83). Este conceito é oportuno, visto que Sebastião Salgado é brasileiro, porém aprendeu a fotografar na França, tendo, portanto, uma estética da cultura francesa.

Eis as teorias e a metodologia empregada neste artigo para analisar as obras Êxodos e Gênesis, de Sebastião Salgado.

## **A fotografia como discurso folkcomunicacional**

A folkcomunicação pode marcar presença em qualquer ambiente comunicacional. Basta compreender o seu significado e adaptar às áreas e às linguagens. Ainda que seja incomum, quando se trata de fotorreportagem, o discurso fotográfico pode, sim, se aproximar dos conceitos folkcomunicacionais. A fotorreportagem que tenha um discurso solitário, autônomo, que não depende de um meio de comunicação para publicá-lo. Trata-se de uma narrativa que permeia a arte e pode ser comparado, inclusive, com a literatura de cordel. A diferença estética é que enquanto um tem o texto complementado pela xilogravura, o outro é apenas o desenho com a luz e a combinação de fotografias na construção de uma poética. Entretanto, ambos são autônomos e dependentes da interpretação da narrativa.

Essa interpretação narrativa, tanto pela literatura de cordel como na fotorreportagem, se dá pelo que Verón (2004) define como contrato de leitura entre o emissor e o receptor. Segundo o autor, o emissor fala aquilo que o receptor quer escutar, atendendo-o prontamente. Em complemento, o receptor recebe aquilo que o emissor quer falar. Dessa dubiedade de desejos atendidos que vem a ideia de contrato.

A obra de Sebastião Salgado possui características que nos levam à folkcomunicação, também reconhecida como os processos comunicacionais dos grupos marginalizados. Tais processos levam a mensagem do povo para o povo. Sebastião Salgado é o povo, que leva para o povo as aflições do povo. Através de suas obras, o fotógrafo assume o papel de “líder de opinião” – personagem quase sempre do mesmo nível social e de franco convívio com os que se deixavam influenciar, tendo sobre eles uma vantagem: estavam mais sujeitos nos meios de comunicação do que os seus liderados. Conheciam o mundo – isto é, haviam recebido e

decodificado as mensagens dos meios, transmitindo-as em segunda mão ao grupo com o qual se identificavam (HOHFELDT & GOBBI, 2004, p. 44).

Através de suas fotorreportagens, Salgado construiu discursos populares que contemplam ou revelam questões sociais graves, sejam elas negativas (como na obra Êxodos), sejam em narrativas positivas (como em Gênese). O fotógrafo assume o papel de liderança. Segundo Beltrão (HOHFELDT & GOBBI, 2004, p. 46), “essa conquista de liderança está intimamente ligada à credibilidade que merece no seu ambiente e à habilidade do agente comunicador de codificar a mensagem ao nível de entendimento dos seus receptores”.

Na folkcomunicação, podemos considerar que há constantes contratos de leitura. Quando o assunto é fé, ocorre essa dubiedade. O mesmo acontece quando o tema discursivo é político. Discursos sempre produzidos e recebidos pelos grupos marginalizados. Da mesma forma, a fotorreportagem fala por e para grupos marginalizados, não necessariamente econômicos, mas pelo agrupamento de ideias. Afinal, quando Sebastião Salgado produziu as suas fotorreportagens, o que o levava a fotografar era a necessidade de dar voz a grupos marginalizados, compartilhando o mundo sobre o que acontecia com tais grupos. Justifica-se, então, a definição do fotorrepórter como agente folkcomunicacional imagético.

## **Contrato folkcomunicacional em Êxodos**

Êxodos é um livro que “conta a história da humanidade em trânsito” (SALGADO, 2000, p. 7). Nele, Sebastião narra, através de suas fotografias, a vida de seres humanos que precisam deixar sua terra natal, seu lar, por conta da pobreza, repressão ou guerras. Condições geradas e vividas em um mundo no qual predomina a desigualdade. “As pessoas arrancadas de seus lares são apenas as vítimas mais visíveis de uma convulsão global que decorre exclusivamente de nossos atos” (SALGADO, 2000, p. 8).

Segundo o documentário Sal da Terra, o qual conta a trajetória de Sebastião Salgado, Êxodos “tenta despertar a consciência mundial sobre o dia a dia de todos estes refugiados, da Índia, Vietnã, Filipinas, da América Latina, Palestina, Iraque e de muitos outros lugares.” (WENDERS; SALGADO, 2014, 64’52”). Para tanto, Sebastião percorreu quarenta países durante seis anos, convivendo com o sofrimento vivido pelos exilados e refugiados.

Assim, seu *studium*, sua intenção, foi o de tornar essa realidade visível, como ele mesmo diz na introdução da obra: “Muitos atravessavam os piores momentos de suas vidas. [...] Mesmo assim, aceitavam ser fotografados porque acredito, queriam que seu sofrimento fosse divulgado. Sempre que possível, eu lhes explicava que minha intenção era essa” (SALGADO, 2000, p. 7).

Salgado fotografa uma realidade sofrida, fotografa a miséria, a pobreza, as dificuldades vividas por aqueles que estão se locomovendo através do planeta. Uma realidade completamente diferente da vivida por seus leitores, que buscam exatamente isso em suas fotografias: o que sai da normalidade para eles, o bizarro. “Fotos chocam na proporção que mostram algo novo” (SONTAG, 2004, p. 30). E é neste momento que percebemos o contrato de leitura da obra.

Podemos confirmar o receptor de *Êxodos* e, conseqüentemente, provar que esse era o contrato da obra, graças ao sucesso obtido por Sebastião em sua carreira. Antes, o fotógrafo não tinha grande visibilidade no mercado, porém, após *Êxodos*, ele se torna um fenômeno da fotografia social.

“As fotos do projeto ‘Êxodos’ correram o mundo. Milhares de pessoas puderam vê-las. Elas foram expostas em diversos museus e salas de exposição, revistas do mundo todo as reproduziram. Dei um número imenso de conferências.” (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 95). Prova do sucesso da obra é o fato de que, mesmo após 20 anos de seu lançamento, *Êxodos* ainda tem suas fotografias exibidas em exposição<sup>5</sup>.

A fotografia do bizarro, aquela fotografia “do outro, como se esse outro fosse de outra espécie, ainda que não o seja” (GOBBI; RENÓ, 2020, p. 94), é um ponto forte de *Êxodos* e grande parte de seu sucesso, porém devemos também considerar a proximidade de Sebastião Salgado com o tema do exílio. Pensando na mediação, de Martín-Barbero, é necessário trazer ao contexto o fato de que Salgado viveu o exílio. Em 1969, Sebastião e sua esposa, Lélia, foram para a França, por conta da ditadura militar brasileira.

Jovens militantes, eles abandonaram a terra natal para atuar, do exterior, nos movimentos contra a ditadura. “Participamos de todas as manifestações e de todas as ações de resistência à ditadura [...]. Isso era muito perigoso, claro. Nosso grupo decidiu que os mais

---

<sup>5</sup> <https://www.unijui.edu.br/museu/visite-museu-ijui/exposicao-temporaria/31326-exposicao-exodos-sebastiao-salgado>

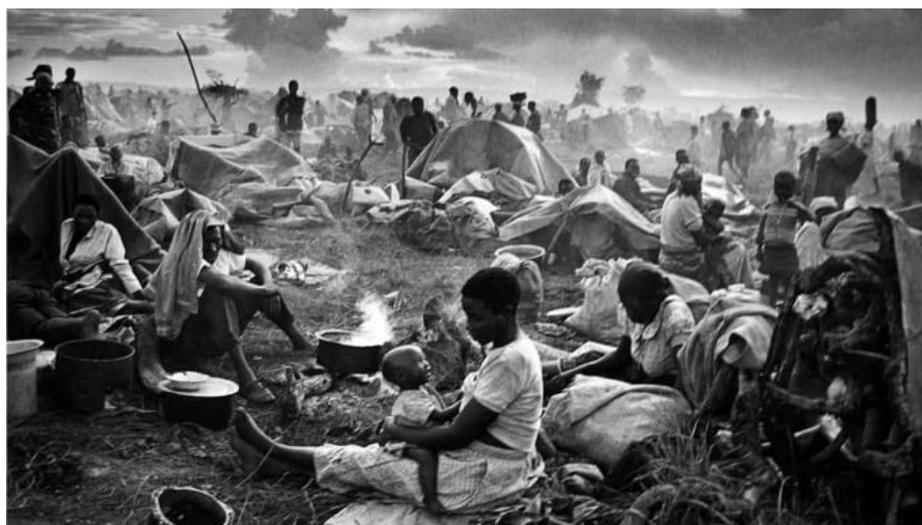
jovens, [...], deviam ir para o exterior para se formar e continuar agindo de lá” (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 22). Essa virada na vida de Sebastião fez com que ele tivesse a sensibilidade para transmitir a mensagem dos refugiados, como ele próprio conta em entrevista, ao explicar porquê fotografou Êxodos logo após terminar a obra Trabalhadores.

Concluí que esse trabalho só poderia ser feito por alguém que tivesse, realmente, total identificação com o tema. [...]. Com esse episódio, constatei, definitivamente, que se não houver identificação total com o tema, se ele não tiver nada a ver com seu comportamento de vida, a pessoa não conseguirá fotografar direito. (BONI, 2008, p. 240)

Com relação à estética das fotografias de Sebastião Salgado, e pensando no conceito de hibridação, de Canclini, consideramos que o fotógrafo aprendeu a escrever com a luz quando já estava na França. Dessa forma, segundo Renó (2020), “[...] ao contrário do que o próprio fotógrafo defende, a brasilidade de sua obra e, por sua vez, a latinidade (Franco, 2013), não se fazem presentes na estética, e sim na narrativa, na mensagem de sua obra, que proporciona uma maior voz às questões sociais.” (RENÓ, 2020, p. 191).

Portanto, a hibridação na obra de Sebastião se dá por ele possuir a estética francesa, porém, a narrativa latino-americana. “A fotografia brasileira tem mais luz. A fotografia brasileira tem mais cor. Salgado valoriza uma estética de inverno em suas fotos, com uma luz menos intensa, um céu escuro [...]” (RENÓ, 2020, p. 196-197).

**Figura 1 – Fotografia de Êxodos.**



Fonte: FUKS, 2020.

A Figura 1 faz parte do livro *Êxodos* e apresenta ruandeses refugiados na Tanzânia, em 1994. Nela, podemos visualizar um campo de refugiados ainda sem organização ou orientação das Nações Unidas e das organizações humanitárias envolvidas no trabalho. Em um primeiro plano, vemos uma mãe com seu bebê, sentados; uma mulher olhando para baixo; um homem e uma mulher olhando para a câmera, ambos com aparência cansada. Ao fundo, podemos conferir barracas improvisadas e uma vastidão de pessoas, algumas sorrindo, outras apenas olhando para a câmera.

Interessante notar que Salgado, através de sua fotografia, mostra a infinitude de pessoas refugiadas nesse campo. A multidão se perde no horizonte da fotografia. Nessa imagem, Sebastião se faz agente da folkcomunicação ao retratar o grupo marginalizado na Tanzânia, dando voz à questão dos refugiados e ao motivo da fuga deles de Ruanda, seu país de origem. Na época, se instavala uma onda de violência causada entre Tutsis e Hitus, causando um dos maiores massacres já vistos no país.

Dessa forma, apresentamos o contrato de Sebastião Salgado em *Êxodos*, além de explicitar o papel dele como agente folkcomunicador com essa obra. O compromisso dele é o de mostrar o que é diferente da realidade vivida por seus leitores, mostrar o novo. Seu público se compromete em observar tais imagens, as histórias que elas possuem. Com estética francesa, ele consegue atingir sucesso com sua obra e, ainda, traz suas raízes brasileiras através da narrativa presente na mesma. Salgado possui, inclusive, forte conexão com o tema trabalhado em *Êxodos*, de forma a se comprometer primeiro com o assunto, depois com o público leitor.

## **Contrato folkcomunicacional em *Gênesis***

A obra *Gênesis* é carregada de significados para Sebastião Salgado, seja de forma pessoal ou profissional. Na vida particular, *Gênesis* é a concretização de um projeto que começou com o Instituto Terra, iniciativa promovida por Sebastião e Lélia, com o objetivo de reflorestar a fazenda Aimorés, no interior de Minas Gerais, a qual Salgado herdou de seus pais.

Também na vida particular, *Gênesis* foi a representação da cura da depressão que o fotógrafo viveu após terminar *Êxodos*. “No final da década de 1990, fiz uma longa série de

reportagens sobre os movimentos, nunca antes vistos, dos povos através do globo. [...] Quando o projeto terminou, a minha esperança no futuro da humanidade tinha se perdido.” (SALGADO, 2013, p. 5). No livro *Da minha terra à Terra*, Sebastião conta como ele se sentiu durante e depois de *Gênesis* ter sido finalizado. “Esses anos foram magníficos, me proporcionaram alegrias imensas. Depois de ver tantos horrores, vi tanta beleza.” (SALGADO; FRANCO, 2014, p. 103).

Já na vida profissional, a obra foi uma mudança radical no objeto fotografado por Sebastião. Ele rompe com a fotografia social conhecida e se dedica a fotografar a natureza. Ao invés de mostrar o sofrimento das pessoas, ele busca mostrar a solução para os problemas que enfrentamos no planeta.

Nessa fase, Salgado busca uma religação com o estado natural do mundo, um regresso às primeiras formas de vida, propondo uma reflexão sobre a ação humana no ambiente. Alguns críticos dizem que tomou essa decisão como estratégia profissional para desvirtuar sua responsabilidade em fazer uma obra ainda superior ao seu trabalho-auge *Êxodos*. Mas o fato é que sendo ou não para diferenciar o seu olhar, ele, após ver as mais diversas faces da tragédia humana, resolveu documentar alguns santuários, ainda quase intocados pelas mãos do homem. (PICOLI; BONI, 2018, p. 108)

Com isso, Sebastião Salgado deixa de se preocupar com o contrato de leitura. Ao fotografar *Gênesis*, por mais que tenha a intenção de mostrar às pessoas como é possível os seres humanos conviverem com a natureza, Sebastião retrata a sua cura, obtida através do Instituto Terra. Ele faz um contrato com ele próprio e encontra pessoas que se interessam por seu novo objeto fotográfico, o meio ambiente.

E Salgado atinge sucesso nesse novo rumo profissional. Recentemente, o fotógrafo foi premiado pelo Fórum de Davos, por seu trabalho permitir debate sobre as condições humanas e a sustentabilidade<sup>6</sup>.

Apesar da mudança do objeto fotografado, Sebastião não altera seu estilo de fotografia. “[...] continuam como elementos onipresentes, o jogo de luz e sombras, o controle da luminosidade, os densos contrastes entre o branco, o cinza e o preto total [...]. Com a diferença de que agora há a exploração de novos enquadramentos [...]” (PICOLI; BONI, 2018,

---

<sup>6</sup> <https://veja.abril.com.br/economia/forum-de-davos-premia-o-fotografo-sebastiao-salgado-na-abertura-do-evento/>

p. 108). Portanto, no caso da hibridação em Gênesis, entende-se que ela permanece a mesma que a de Êxodos.

Já no caso da mediação, precisamos ter em mente que o projeto Gênesis surgiu após o contato de Sebastião e Lélia com o reflorestamento da fazenda Aimorés, atual Instituto Terra. Essa aproximação é um novo padrão para o fotógrafo e que o incentiva na produção da obra. Ainda, devemos considerar que Salgado se apropriou de suas fotografias a ponto de se curar da depressão.

**Figura 2** – Fotografia de Gênesis



Fonte: Site Vale, 2021.

Na Figura 2, Sebastião Salgado nos apresenta um caçador da tribo dos Zo'é. Esse povo vive no interior da Floresta Amazônica, no Pará. A fotografia de 2009 é composta por dois troncos de árvores, um indígena e várias folhas, provavelmente vindas das copas de árvores vizinhas aos elementos principais da fotografia. O índio parece um malabarista ou super-herói voando entre as árvores. Ele está caçando um macaco, seu alimento. Aqui, Salgado se faz

agente da folkcomunicação ao apresentar o dia a dia de um grupo isolado da sociedade, buscando sua sobrevivência.

## Considerações finais

A obra e a vida de Sebastião Salgado estão intimamente conectados, e todas elas suportadas em conceitos que nos permite classificá-lo como agente folkcomunicacional imagético. Desde o seu primeiro contato com a fotografia, graças ao exílio na França e à faculdade de sua esposa Lélia Wanick Salgado, até seus trabalhos mais recentes, Sebastião traz em suas fotografias sua história de vida, bem como suas crenças, como ele próprio confirma em Boni (2008) 7.

Em Êxodos, ao eternizar as histórias presentes em suas fotografias, Sebastião traz consigo a identidade com àquelas pessoas, visto que precisou deixar o Brasil para não sofrer repressões ou algum tipo de violência - a mediação que está presente em seu trabalho. Seu contrato é mostrar o resultado de guerras, governos violentos, pobreza, miséria. Seus leitores são as pessoas que se interessam por ver esse resultado, o diferente de suas realidades, o bizarro. A hibridação se encontra na origem do fotógrafo e na origem de sua fotografia: brasileira e francesa, respectivamente.

Gênesis é a sua cura, sua mudança pessoal e profissional, que acontece por conta da depressão vivida após terminar de fotografar Êxodos. Mais uma vez, a mediação fica por conta da história pessoal de Sebastião. Ao reflorestar a terra recebida de herança, o fotógrafo, junto com sua esposa, organiza e realiza o projeto Gênesis. Já seu contrato deixa de ser exclusivo com a sociedade e passa a ser consigo mesmo. Ele firma esse contrato ao afirmar que Gênesis é a representação da sua cura da doença. A hibridação se mantém na combinação entre a origem brasileira do fotógrafo e a origem francesa de sua fotografia.

Portanto, considera-se que os contratos de Sebastião Salgado nas obras Êxodos e Gênesis estão relacionados com a história de vida do fotógrafo, porém, o que muda são seus leitores. Em Êxodos, Sebastião se preocupa em mostrar o que é diferente da realidade do público leitor, o qual, por sua vez, se compromete em consumir as fotografias. Já em Gênesis, Salgado rompe com seus leitores tradicionais e se compromete consigo mesmo, pois ele

---

<sup>7</sup> “[...] meu trabalho é uma simples correlação com minha forma de vida.” (p. 236)

encontra a solução para seus problemas naquilo que fotografa. Apesar desse rompimento, Sebastião Salgado encontra quem quer ver essas soluções e, por isso, também tem sucesso com seus novos objetos fotográficos, sempre em busca de dar protagonismo e voz aos grupos marginalizados.

O discurso folkcomunicação de Sebastião Salgado em Êxodos e Gênese se apresenta ao mostrar a realidade de refugiados, migrantes, imigrantes, povos indígenas e povos que vivem de forma isolada da sociedade que conhecemos. Suas fotorreportagens permitem que seja visto o sofrimento, a tragédia; mas, também, a salvação, a vida em harmonia com a natureza. As imagens de Sebastião permitem reflexão sobre a realidade desses povos, tornando a fotografia um discurso folkcomunicação e o fotógrafo como um agente folk.

## Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BASTOS, Maria Clotilde Pires; FERREIRA, Daniela Vitor. **Metodologia científica**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A, 2016.

BONI, Paulo César. Entrevista: Sebastião Salgado. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 5, p. 233-250, jul./dez. 2008.

DALMONTE, Edson Fernando. Estudos culturais em comunicação: da tradição britânica à contribuição latino-americana. **Idade Mídia**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 67-90, nov. 2002. Disponível em: <[https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/dalmonte.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/dalmonte.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2021.

DINIZ, Thales Valeriani Graña. **A Construção Imagética das Elites Brasileiras em Contraposição a Outros Grupos Sociais nas Fotografias de Albert Henschel e Henrique Klumb: Práticas Socioculturais e suas Produções de Sentido**. 2018. Dissertação de Mestrado em Comunicação- FAAC- UNESP, sob a orientação da Professora Adj. Maria Cristina Gobbi. Bauru, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157423>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

FUKS, Rebeca. **Sebastião Salgado: 13 fotos impactantes que resumem a obra do fotógrafo**. 2020. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/fotos-sebastiao-salgado/>>. Acesso em 13 out. 2021.

GOBBI, Maria Cristina; RENÓ, Denis Porto. Registros da Cultura Andina: a Fotografia Humanista de Martín Chambi. **Revista Latino-Americana de Ciencias de la Comunicación**, ano 19, n. 33, p. 92-105, jan. 2020. São Paulo: ALAIC. Disponível em: <<http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/issue/view/issue/40/18>>. Acesso em: 02 fev. 2021.

HOHFELDT, Antonio & GOBBI, Maria Cristina. **Teoria da comunicação/antologia de pesquisadores brasileiros**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JACKS, N. (2008). **Tendências latino-americanas nos estudos da recepção**. Revista FAMECOS, 3(5), 44-49. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.1996.5.2946>>. Acesso em 25 jan. 2021.

PICOLI, Daniele Saifert; BONI, Paulo Cesar. A estética da imagem e o discurso de proteção ambiental: a produção de sentido na fotografia e no cinema. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.4, n.4, p. 100-126, 2018. Disponível em: <[www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1508](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1508)>. Acesso em:

RENÓ, Denis. O olhar latino-americano na obra de Sebastião Salgado. **Reflexões sobre o Pensamento Comunicacional Latino-americano**. Maria Cristina Gobbi e Denis Renó (orgs.), n.1. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

SALGADO, Sebastião. **Êxodos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SALGADO, Sebastião. **Gênesis**. Alemanha: Taschen, 2013.

SALGADO, Sebastião; FRANCO, Isabelle. **Da minha terra à Terra**. São Paulo: Paralela, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THE Salt of the Earth. Direção: Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado. Produção: David Rosier, 2014. Roteiro: David Rosier, Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders. Distribuidora: Imovision. (110 min).

VALE. **Exposição Virtual de Gênesis**. Disponível em:  
<<http://www.vale.com/brasil/PT/initiatives/environmental-social/genesis/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 13 out. 2021.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

## **A religiosidade marginal-maconhista da Igreja dos Humildes: considerações teológico-folkcomunicacionais**

*Kevin Willian Kossar Furtado<sup>1</sup>*

**Submetido em: 16/03/2021**

**Aceito em: 19/04/2021**

### RESUMO

Em perspectiva teológico-folkcomunicacional, o presente texto examina, a partir da análise da cobertura da mídia, o uso da maconha nas celebrações da Igreja dos Humildes (Maceió, Alagoas) enquanto prática que caracteriza religiosidade marginal, contra-hegemônica e controversa do cristianismo. Além de resgatar usos de substâncias psicoativas em cerimônias de diferentes religiões, a reflexão teológica se concentra nas dimensões de religiosidade, espiritualidade, carisma e sacramento, ao passo que a folkcomunicacional avalia a Igreja dos Humildes enquanto um grupo culturalmente marginalizado cujos líderes de opinião comunicam ideias contrapostas e de contestação à estrutura religiosa cristã hegemônica.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Grupos culturalmente marginalizados; Igrejas do Humildes; Maconha; Religiosidade.

## **The marginal-stoner religiosity of the Church of the Humble: theological-folkcommunicational considerations**

### ABSTRACT

From a theological-folkcommunicational perspective, this text examines, from the analysis of media coverage, the use of marijuana in the celebrations of the Church of the Humble (Maceió, Alagoas) as practice that characterizes religiosity marginal, counter-hegemonic and controversial religiosity of Christianity. In addition to rescuing uses of psychoactive substances in ceremonies of different religions, theological reflection focuses on the dimensions of religiosity, spirituality, charisma and sacrament, while the folkcommunicational evaluates the

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Sociologia na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Mestre em Ciências Sociais Aplicadas e bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Editor da Caminhos de Diálogo – Revista Brasileira de Diálogo Ecumênico e Inter-religioso. Correo eletrônico: kevin@aol.com.br

Church of the Humble as a culturally marginalized group whose opinion leaders communicate opposing and challenging ideas to the hegemonic Christian religious structure.

## KEYWORDS

Folkcommunication; Culturally marginalized groups; Church of the Humble; Marijuana; Religiosity.

## **La religiosidad marginal-maconhista de la Iglesia de los Humildes: consideraciones teológico-folkcomunicacionales**

## RESUMEN

Desde una perspectiva teológico-folkcomunicacional, este texto examina, a partir del análisis de la cobertura mediática, el uso de la marihuana en las celebraciones de la Iglesia de los Humildes (Maceió, Alagoas) como práctica que caracteriza religiosidad marginal, contrahegemónica y controvertida del cristianismo. Además de rescatar algunos usos de sustancias psicoactivas en ceremonias de diferentes religiones, la reflexión teológica se centra en las dimensiones de la religiosidad, la espiritualidad, el carisma y el sacramento, mientras que la folkcomunicacional evalúa la Iglesia de los Humildes como un grupo culturalmente marginado cuyos líderes de opinión comunican ideas opuestas y desafiantes a la estructura religiosa cristiana hegemónica.

## PALABRAS-CLAVE

Folkcomunicación; Grupos culturalmente marginados; Iglesia de los Humildes; Marihuana; Religiosidad.

## Introdução

O uso de substâncias psicoativas tradicionalmente esteve, na história, ligado a rituais religiosos enquanto forma de conexão dos seres humanos com suas divindades ou acesso aos espaços de culto. Sua ingestão nem sempre ocorria pelos efeitos em si, mas por considerar-se que ela possibilitava obter conhecimentos do divino e elevar espiritualmente (SAAD, 2013). O consumo da maconha acompanha o ser humano desde o tempo dos caçadores-coletores da Idade da Pedra, mesmo período em que o uso da planta em ritos derivou dos cultos de fertilidade centrados na agricultura. As plantas que continham substâncias alteradoras de consciência eram consideradas “segredo divino”, “profecia”, possuintes do caráter de “anjos”. A maconha colaborou no desenvolvimento de religiões e civilizações asiáticas, europeias, africanas e do Oriente Médio (BENNETT; OSBURN; OSBURN, 1995).

No Brasil, no começo do século XX, negros e indígenas do Norte e do Nordeste usavam a maconha com fins fitoterápicos, lúdicos e espirituais. Há muito, no país, a repressão contra a população negra usa como uma de suas justificativas a suposta necessidade de combater o “vício” do consumo da *cannabis*. Entre os tradicionais usos reprimidos, estão os feitos em contextos religiosos. Atualmente, o uso cerimonial da maconha pode ser encontrado em algumas partes da Índia, associada ao deus Shiva; em contextos xamânicos indígenas do México, onde se ingere a planta, chamada de Santa Rosa; ou em cultos rastafári na Jamaica, em que recebe o nome de ganja. No Brasil, ela foi usada em religiões de matriz africana e indígena. No entanto, por ocasião do ambiente proibicionista e dos preconceitos sofridos, seus adeptos costumam esconder ou negar a prática. Promover rituais de uso da *cannabis* no Brasil equipara-se, legalmente, ao tráfico de drogas (MACRAE, 2021).

Embora a lei de drogas de 2006 permita “o plantio, a cultura, a colheita e a exploração de vegetais e substratos dos quais possam ser extraídas ou produzidas drogas” para situações “estritamente ritualístico-religioso” (BRASIL, 2006),<sup>2</sup> o estigma do uso da maconha em celebrações religiosas pode ser visto no caso da prisão de Geraldo Antonio Baptista, o Res Geraldinho, fundador da Igreja Niubingui Etíope Coptic de Sião do Brasil, em 2012 (ROCHA, 2018; MARQUES, 2015).

Não se encontram muitas informações sobre a Igreja dos Humildes. Não se pode atestar seu histórico, seu conjunto de crenças, a quantidade de frequentadores e quando a maconha passou a ser utilizada nas reuniões. A igreja não possui site nem redes sociais. Não localizou-se reflexões acadêmicas a respeito dela. As poucas informações disponíveis vêm da imprensa alagoana quando da cobertura das prisões de seus fundadores. A única regra conhecida, exposta na reportagem de Abidias Martins, trata da proibição de ficar sem camisa no local, considerado um templo sagrado<sup>3</sup> (ALAGOAS TV 2ª EDIÇÃO, 2018).

---

<sup>2</sup> Lei nº 11.343 de 23 de agosto de 2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm)>. Acesso em: 29 jan. 2021.

<sup>3</sup> Um templo se distingue de outros ambientes e considera-se como sagrado por ali um grupos de pessoas perceber a presença da divindade adorada (VOLKMANN, 2008, p. 952).

**Figura 1** – Regra para entrar no templo da Igreja dos Humildes



**Fonte:** Alagoas TV 2ª Edição, 2018.

O presente trabalho, a partir da análise do material de cobertura da mídia das duas apreensões de maconha e prisão dos líderes da Igreja dos Humildes (Maceió, Alagoas), noticiadas em outubro de 2018 e janeiro de 2021, examina o uso da planta nas celebrações enquanto prática que caracteriza religiosidade marginal, contra-hegemônica e controversa do cristianismo. Além de resgatar usos de substâncias psicoativas em cerimônias de diferentes religiões, a reflexão teológica se concentra nas dimensões de religiosidade, espiritualidade, carisma e sacramento, ao passo que a folkcomunicação avalia a Igreja dos Humildes enquanto um grupo culturalmente marginalizado cujos líderes de opinião comunicam ideias contrapostas e de contestação à estrutura religiosa cristã hegemônica.

### **Diferenciações e aproximações entre espiritualidade, religiosidade e religião**

Embora religiosidade e espiritualidade sejam temas próximos, apontam para fenômenos diferentes. Experiências de profundo sentido espiritual podem não ter nenhuma denotação religiosa (PINTO, 2009). As religiões não existem em abstração. Os seres humanos respondem às experiências religiosas em culto e ética; a elas dão forma e as tornam reproduzíveis (SUNDERMEIER, 2005, p. 969). Em senso fenomenológico, o termo “religião”,

em linguagem teológica cristã, indica a relação do ser humano com a divindade e o meio pelo qual se tributa culto e adoração a Deus. A partir do nascimento da Ciência das Religiões, na segunda metade do século XIX, “designa o fato religioso, isto é, esse aspecto do fenômeno humano que acompanha o homem ao longo de toda sua história e que constitui o objeto da história das religiões.” (VELASCO, 1999, p. 694).

O fato religioso assinalado com o termo “religião” se observa na história humana sobre as múltiplas e variadas formas das diferentes religiões vistas na história da humanidade. Por conta das diversas e numerosas formas concretas, significativamente diferentes entre si, que as religiões assumiram ao longo do tempo, se indaga sobre a operacionalidade e rigor na utilização do termo para conceituar fatos tão desiguais como as atividades mágico-religiosas observadas nos “documentos mudos” da pré-história, a vida carregada de sacralização e, ao mesmo tempo, misturada com acréscimos mágicos ou animistas dos povos pré-literários, os mitos e cultos politeístas das grandes culturas da antiguidade e as grandes religiões surgidas na era axial que, atualmente, orientam a vida de bilhões de seres humanos (VELASCO, 1999, p. 694).

Embora, hoje, na teologia cristã, a espiritualidade seja vista em uma dimensão mais holística, integrada e integradora da vida da fé, uma forma total de vida, resultante de várias influências, persiste, ainda, uma oposição, no uso do termo, para tratar das “coisas do espírito” em relação às “coisas materiais”. “Dogma e teologia são vistos como racionais e intelectuais; a espiritualidade com [frequência] se refere às contrapartidas experienciais.” De todo modo, uma “definição simples” de espiritualidade (cristã) compreende “um esforço de viver em obediência ao evangelho – numa palavra, discipulado”, ou seja, cumprir uma vocação, e abrange serviço ao outro, relacionamentos, estilo de vida, oração e ação no ambiente político e social (CASHMORE; PULS, 2005, p. 480).

No campo das diferenciações entre religiosidade e espiritualidade, em perspectiva inter-religiosa, na atualidade,

não se nega que toda religião tenha uma espiritualidade, embora nem toda espiritualidade se expresse religiosamente. [...] Mais, todo ser humano é um ser espiritual e desenvolve uma espiritualidade, mesmo que não tenha uma religião, pelo que se fala hoje também de “espiritualidades seculares”. (WOLFF, 2016, p. 24).

Assim tratado, o conceito de “espiritualidade” parece demasiadamente vago, que tudo engloba ao mesmo tempo em que com nada, precisamente, se relaciona. Inobstante, essa fluidez se configura como uma das marcas do pluralismo religioso e espiritual ora vivenciado. Ainda que não se concorde com todas as manifestações contemporâneas de espiritualidade, observa-se, nelas, o esforço de buscar e oferecer sentido à vida humana, tanto dentro como fora das religiões (WOLFF, 2016, p. 24-25).

A espiritualidade se expressa como uma “carta de navegação” no mar da existência humana, a totalidade dos princípios que apontam o seu dinamismo para “Deus”, acreditam alguns, “para uma sociedade mais justa ou para a superação do sofrimento, dizem outros. Podemos, então, falar de espiritualidade budista, ainda que os budistas não falem de Deus; e também de uma espiritualidade marxista, embora os marxistas sejam alérgicos à linguagem religiosa.” A amplitude do conceito traduz de maneira mais real uma qualidade de vida, ação e pensamento não atrelado a uma doutrina, religião ou confissão específica (PANIKKAR, 2010, p. 24). Uma espiritualidade não precisa estar ligada a uma religião; pode, até, ser contrária a ela, defende o guru indiano Bhagwan Shree Rajneesh, que no fim de sua vida adotou o nome Osho.

Osho vê no fim da dependência religiosa o verdadeiro caminho para o amor e o autoconhecimento, e recomenda que o ser humano enxergue a vida sem as ideologias, ilusões, mandamentos e preconceitos das religiões, e entende que, mais importante do que ter uma religião é ter uma vida baseada na espiritualidade, na harmonia com o cosmos, na sinceridade e num coração amoroso (OSHO, 2006).

Rajneesh dizia não ensinar religião, mas religiosidade. Para ele, religião se constitui como uma qualidade, não uma organização. As religiões institucionalizadas são classificadas como rochas mortas, que não fluem, não mudam, não se movem com o tempo. “Todas as assim chamadas religiões têm feito túmulos para você, destruindo a sua vida, o seu amor, a sua alegria e enchendo sua cabeça com fantasias, ilusões e alucinações” (OSHO, 2006, p. 12). Do contrário, o guru confia na fluência, na mudança, no movimento – que não vê como possíveis nas religiões. “Uma religião não deveria ser uma organização morta, mas um tipo de religiosidade, uma propriedade que inclui verdade, sinceridade, naturalidade, um profundo relaxamento em relação ao cosmos, um coração amoroso, uma afabilidade para com o todo.” (OSHO, 2006, p. 12).

Para Osho, uma religiosidade autêntica não precisa de salvadores, profetas, livros sagrados, templos e sacerdotes, pois ela se constitui no florescer do coração e chega ao centro do próprio ser que explode de beleza, dádivas, silêncio e luz. Rajneesh entende existir uma única virtude a colaborar para a religiosidade, a consciência, e propõe o desaparecimento das religiões. “Se a religiosidade se espalhar por todo o mundo, as religiões desaparecerão. E será uma enorme bênção para a humanidade quando o homem for simplesmente homem, nem cristão, nem muçulmano, nem hindu. Essas demarcações, essas divisões, têm sido a causa de milhares de guerras ao longo da história.” (OSHO, 2006, p. 13). Segundo ele, a menos que a religiosidade se torne o próprio ambiente da humanidade, não existirá religião. Em síntese, a espiritualidade – assim como a religiosidade (OSHO, 2006) – não possui, necessariamente, relação com a religião (PINTO, 2009).

O uso da maconha em um culto<sup>4</sup> marcadamente cristão (pela definição da Igreja dos Humildes de ser uma denominação evangélica) exemplifica um alargamento da experiência religiosa não ligada ao que se convencionou entender como ritualística e celebração do sacramento-símbolo-sinal da fé na concepção do cristianismo. O emprego da *cannabis* a torna uma religiosidade crítica, controversa e contestatória, formas, pela teoria da folkcomunicação, de um grupo culturalmente marginalizado.

O consumo de substâncias psicoativas<sup>5</sup> em cultos como potencializador da religiosidade não se configura como uma novidade, como demonstram os casos da Gabola Church, da Native American Church, das religiões ayahuasqueiras, do THC Ministry, do sufismo e forma a história-mito de duas grandes religiões mundiais, o hinduísmo e o budismo – vistos na sequência, antes de passarmos para o caso da Igreja dos Humildes.

## **Uso de substâncias psicoativas em celebrações religiosas**

Em um caso recentemente divulgado pela *BBC News*, na Gabola Church – que significa “beber” na língua tswana, na África do Sul, os fiéis acreditam que se conectam com Deus através da ingestão de grande quantidade de álcool durante os cultos. Na Gabola Church, diz seu fundador, o papa Tsietsi Makiti, os fiéis

---

<sup>4</sup> Entende-se como culto o conjunto de atos rituais e simbólicos por meio dos quais uma comunidade religiosa rende louvores ao que cultua (NAVARRO, 2006, p. 97).

<sup>5</sup> Grosso modo, substâncias que agem no cérebro e alteram sensações, nível de consciência e estado emocional.

desfrutam do céu na Terra [...]. Então, a Gabola Church é um pequeno pedaço do céu na Terra. Cada igreja se conecta com Deus à sua maneira, mas na Igreja Gabola nos conectamos com Deus sob a influência do álcool. [...] A igreja foi criada para acomodar os chamados “bebuns”, rejeitados em suas igrejas coloniais, para que eles congreguem na Igreja Gabola, desfrutem da adoração e bebam quanto quiserem, tudo ao mesmo tempo (BBC NEWS, 2020).

**Figura 2** – Papa Tsietsi Makiti, fundador da Gabola Church



Fonte: BBC News, 2020.

Na Native American Church usa-se o peiote. O peiotismo se configura como um culto noturno e coletivo em que, através da oração, contemplação e ingestão do peiote, os adeptos dizem receber uma revelação sobrenatural vinda de Deus. Os princípios fundamentais, morais e teológicos do peiotismo estão expressos nos artigos do ato de fundação, no final do século XIX, da Native American Church, a Igreja peiotista.

O objetivo da Igreja peiotista [...] é cultivar e promover, entre aqueles que [creem] em Deus onipotente e seguem os costumes tradicionais das tribos indígenas, o culto de um Pai celeste; desenvolver, por outro lado, as virtudes morais, isto é, sobriedade, zelo na ação, caridade, retidão, respeito mútuo, fraternidade e união entre os membros das várias tribos indígenas dos Estados Unidos da América: tudo isso mediante o uso sacramental do peiote.

Acredita-se que Deus colocou uma porção do Espírito Santo no peiote e o concedeu aos índios. Ao comê-lo ritualmente, o índio tomaria em si o Espírito de Deus da mesma forma

que o cristão, branco, fiel a Cristo, assume em si o Espírito Santo em virtude da ingestão do pão e vinho consagrados. O peiote possui, para os índios, eficácia medicinal e espiritual concomitantemente. Consideram-no panaceia para qualquer mal e sua potência terapêutica provém, creem, de sua virtude purificadora que aproxima o ser humano de Deus através de alucinações e visões sobrenaturais (LANTERNARI, 1974, p. 99).

No Brasil, usos de substâncias psicoativas em cultos religiosos, como nas religiões ayahuasqueiras,<sup>6</sup> por exemplo, carregam significados que “se relacionam à constituição de todo um conjunto simbólico, ritualístico, cosmológico [...] associando-se, de uma certa forma, à noção de sacramento.” (GOULART, 2003, p. 2). No Santo Daime – fundado na década de 1930 –, a doutrina caracteriza que o chá usado nas celebrações ganha tal configuração; constitui-se como um “sacramento”, “o sangue de Cristo” ou, então, um “ser divino” com poderes e, até, vontade própria (MACRAE, 2009, p. 28).

Após a morte de Raimundo Irineu Serra, fundador da doutrina do Santo Daime, o segmento liderado pelo discípulo Sebastião Mota conheceu a *cannabis* por meio de convertidos vindos de centros urbanos e criou ritos com a planta. Ao experimentá-la junto com o chá do Daime, ele “recebeu” a revelação de que aquela erva seria “Santa Maria”, chamando-a, a partir de então, assim. Esse se configura como um dos segmentos da doutrina daimista que identifica a *cannabis* como sagrada. As representações dos grupos hegemônicos do Santo Daime sobre a maconha são opostas – enquanto “erva-do-diabo”, “porta de entrada” de “vícios” (FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 13-14).

Apesar dos conflitos, completam-se no Brasil e no mundo, de forma velada ou oculta, mais de 40 anos de cultos a Santa Maria pela ingestão sacramental e ritualística da planta *cannabis* na doutrina do Santo Daime. Há demonstrações, via redes sociais virtuais, do empoderamento de suas representações e decorrentes práticas, através de tomadas de posicionamento no cumprimento de seus direitos constitucionais a “liberdade de crença e culto religioso”. Isto é facilitado pelo recente crescimento dos “movimentos antiproibicionistas”, em especial pela visibilidade dos movimentos sociais em prol da “legalização da maconha”. (FERREIRA JÚNIOR, 2017, p. 14).

Ferreira Júnior (2017) identificou as representações sociais “sacralizadas” da *cannabis* em pesquisa efetuada por meio de participação observante em 21 ritos de nove igrejas daimistas do Sudeste, entrevistas semidirigidas com membros acima de 10 anos de

---

<sup>6</sup> Destacam-se o Santo Daime, a União do Vegetal (UDV) e a Barquinha.

participação nos ritos, análises de conteúdo dos textos de 224 hinos religiosos com a palavra-chave “Santa Maria” e manifestações de membros em redes sociais entre 2004 a 2010 e 2014 a 2016. Entre elas, estão de “mãe amorosa” e “disciplinadora”, intercessora pela “salvação cristã” por oferecer suas “graças” aos pedidos por “perdão”, que manifesta “curas” e “luzes”, percebidas por “insights” e pelo “despertar para a vida espiritual”, além de promover sentimentos de “amor” e “alegria”, proporcionando “conforto” e “proteção” contra as “tristezas, agonias ou dores”, representações que, no entanto, estão ocultadas por serem conflituosas com as representações sociais contrárias, desenvolvida por grupos hegemônicos, decorrentes de ameaças e ações de depreciação midiática, repressão militar e judicial através de lei de drogas contra seus devotos.

Outra igreja que usava a *cannabis* em seus encontros foi a The Hawai’i Cannabis Ministry (THC Ministry). Fundada em 2000 pelo ministro estadunidense ordenado pela Religion of Jesus Church, Roger Christie, o THC Ministry defendia o cultivo e o uso da *cannabis* como um direito humano fundamental concedido por Deus e a oferecia em seus serviços religiosos, considerando-a como sacramento. O ministério objetivava fornecer uma educação na espiritualidade prática da *cannabis*.

**Figura 3** – Imagem de boas-vindas do site do THC Ministry



Fonte: THC Ministry.

O THC Ministry acreditava, entre outras coisas, que: o uso sacramental da *cannabis* abria a mente, libertava a alma e liberava o corpo para comungar com Deus e para se equilibrar; que a *cannabis* foi usada por milênios como um sacramento por buscadores espirituais e se constituiu no sacramento original de religiões como judaísmo, cristianismo, islamismo, hinduísmo, xintoísmo, budismo, rastafarianismo, entre outras; que a *cannabis* foi dada por Deus para ajudar os seres humanos a encontrar respostas para questões fundamentais sobre o significado da vida e seu lugar nela; e que ela promove um espírito de harmonia e compaixão entre as pessoas.

Entre as práticas do THC Ministry estavam: o uso sacramental da *cannabis* pelos membros do grupo religioso na oração, meditação, adoração, nutrição, cura e comunhão; em rituais formais como batismos, casamentos e funerais; no fornecimento da *cannabis* para tratamentos médicos.<sup>7</sup>

Em 2010, Christie e outras 13 pessoas ligadas ao THC Ministry foram indiciadas por um júri federal em Honolulu por porte de maconha e acusações de tráfico. Em abril de 2014, Christie foi condenado a cinco anos de prisão.

O consumo da maconha também se fez presente na história de duas grandes religiões mundiais. No hinduísmo, pela mitologia, a maconha era a comida favorita do deus Shiva; para os budistas da corrente mahayana, Buda passou, por seis anos, se alimentando apenas de uma semente de maconha por dia, até atingir a iluminação. Os sufi, corrente mística e esotérica do islã, consideravam, até recentemente, fundamental a presença da *cannabis* em seus ritos (BURGIERMAN; NUNES, 2016).

## **Igreja dos Humildes: um olhar teológico-folkcomunicacional**

Na ótica das Ciências da Comunicação, a folkcomunicação concentra-se no “estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressões de ideias” (MELO, 2007, p. 21). Para o fundador da teoria, Luiz Beltrão (2001, p. 74), são vários os “meios através dos quais as camadas menos cultas e economicamente mais frágeis da sociedade urbana e rural se informam e cristalizam a sua opinião para uma ação”. Entre os meios de expressão popular objetos de apreciação da folkcomunicação, estão, no âmbito religioso, as festas

---

<sup>7</sup> Informações extraídas do site do ministério. Disponível em: <<https://thc-ministry.org/>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

religiosas, encontros religiosos como romarias e novenas, os ex-votos, e celebrações, cultos e rituais religiosos (OLIVEIRA, 2007, p. 67).

Na linguagem bíblica, do grego *ekklesia*, o termo “igreja” pode ser empregado tanto no singular quanto no plural pode designar a assembleia litúrgica chamada para celebrar, a comunidade doméstica dos cristãos reunida em casas com periodicidade ou uma comunidade local de cristãos que vivem em determinada região. Hoje, “igreja” assinala a comunidade de crentes em Jesus Cristo local e universal e o edifício onde os cristãos se reúnem (FLORISTÁN, 1999, p. 354).

Pela condição material observada de “uma igreja que não tem placa, não tem identificação nenhuma” (BOM DIA ALAGOAS, 2018; FARIAS, 2018), do edifício ser uma construção irregular que ocupava uma área pública (ALAGOAS TV 2ª EDIÇÃO), trata-se de um grupo de pessoas economicamente frágeis, liderado por indivíduos integrantes das camadas menos cultas, pois, ao que tudo indica, os pastores não possuíam formação teológica em nível de educação superior que os habilitasse para a condução de cultos e rituais religiosos conforme determinam os cânones e códigos das igrejas institucionalmente estabelecidas.

**Figura 4** – Templo da Igreja dos Humildes



**Fonte:** Alagoas TV 2ª Edição, 2018.

A Igreja dos Humildes passou a ser conhecida após uma apreensão de 50 pés de maconha (mais de 15 quilos) pela Polícia Militar de Alagoas noticiada pelo *Bom Dia Alagoas*, da TV Gazeta, afiliada da Rede Globo. O caso ganhou projeção nacional ao ser repercutido no *Hora 1*, telejornal da madrugada/início da manhã da emissora. Pai e filho – Manoel Batista da Silva, então com 48 anos, e Lucas Batista da Silva, com 23 (este, fundador da igreja) – foram presos em 30 de setembro de 2018, após denúncia anônima de cultivo de maconha no terreno da igreja, situado no bairro Benedito Bentes, em Maceió, Alagoas. Fiscais da prefeitura também foram acionados para vistoriar o local. Manoel e Lucas se declararam pastores da Igreja dos Humildes e disseram que a droga era usada de forma medicinal pelos frequentadores do culto (BOM DIA ALAGOAS, 2018; FARIAS, 2018; REDAÇÃO, 2018).

No âmbito da teoria da folkcomunicação, das formas de comunicação das classes subalternas, Beltrão dispõe os grupos em três categorias: os grupos rurais marginalizados, os grupos urbanos marginalizados e os grupos culturalmente marginalizados – rurais e urbanos. Os últimos são caracterizados por serem contestatórios dos princípios, da moral e da estrutura social em vigor (BELTRÃO, 2004, p. 84). O uso celebrativo-ritualístico-religioso da maconha contraria o princípio da abstenção do consumo de bebidas alcoólicas e fumo – e, em alguns casos, certos alimentos<sup>8</sup> – solicitada pelas igrejas evangélicas com o objetivo de, justifica-se, não entorpecer a mente para as revelações divinas. Do contrário, na Igreja dos Humildes a *cannabis* representa cura. No construto teórico beltraniano, os culturalmente marginalizados são os grupos messiânicos,<sup>9</sup> político-ativistas e erótico-pornográfico. Beltrão (1980, p. 103) assim os descreve:

Constituem-se de indivíduos marginalizados por contestação à cultura e organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a [ideias] e práticas generalizadas da comunidade. Desse modo, forçada ou voluntariamente, tais grupos se acham apartados dos demais que, entretanto, procuram atrair às suas fileiras, utilizando no proselitismo métodos e meios acessíveis ao público rural e urbano a que se destinam suas mensagens, sejam convencionais ou de folk, que manejam com habilidade e audácia.

---

<sup>8</sup> Como o regime alimentar restritivo da Igreja Adventista do Sétimo Dia que veda o consumo de carne suína e recomenda a abstinência geral de condimentos, algumas bebidas não alcoólicas, carne e processados.

<sup>9</sup> Não confundir com o fenômeno do messianismo, que caracteriza, genericamente, a crença religiosa na expectativa de um redentor/salvador divino, enviado por Deus e/ou análogo a ele (FABRY, 1998, p. 356-361) que acabará com a ordem atual das coisas, quer de modo universal ou por meio de um grupo específico, e estabelecerá uma nova ordem (DESROCHE, 2000, p. 20).

A posição marginal<sup>10</sup> a que grupos contestadores são relegados pode acarretar consequências drásticas, como a prisão, tal qual ocorreu com os pastores da Igreja dos Humildes. Colocar-se (ou, melhor dizendo, ser colocado) em posição que implique o encarceramento – e em reincidência, como se verá adiante – marca uma postura inconformada com a organização social vigorante. Os grupos culturalmente marginalizados se portam de forma contra-hegemônica e estabelecem uma cultura de resistência (WOITOWICZ, 2014, p. 254).

Para a folkcomunicação, um grupo messiânico se compõe de “seguidores de um líder carismático, cujas [ideias] religiosas representam contrafações, adulterações, exacerbações ou interpretações personalíssimas de dogmas e tradições consagradas pelas crenças e denominações religiosas estabelecidas e vigentes” (BELTRÃO, 1980, p. 103).

O questionamento sobre o status eclesial da Igreja dos Humildes, uma “suposta igreja”, destaca-se nas falas do apresentador Filipe Toledo e do repórter Abidias Martins para o *Alagoas TV 2ª Edição* (ALAGOAS TV 2ª EDIÇÃO); e sobre a autodefinição dos pastores, na passagem da repórter Heliana Gonçalves para o *Bom Dia Alagoas*: “essas duas pessoas que foram presas *se dizem pastores* dessa igreja” (BOM DIA ALAGOAS, 2018; FARIAS, 2018, grifo nosso). Na ótica do protestantismo, de onde derivam as igrejas evangélicas, o pastor se constitui no indivíduo que coordena uma comunidade religiosa e trabalha nela como guia e orientador espiritual. Aos marginalizados não se dá o reconhecimento ou se questiona seus papéis enquanto líderes de uma comunidade, quando, ao que parece, nesse particular, eles não têm formação teológica, são incultos. No entanto, eles são reconhecidos por seres pares, irmãos de fé, caminhada espiritual e partilha – da maconha. Eles são fundadores de um carisma contra-hegemônico no cristianismo que traduzem a revelação de modo acessível, popular, expressando a ideia da cura por meio do consumo do psicoativo. São folkcomunicadores da fé, líderes de opinião.

O líder de opinião horizontal, do qual trata a folkcomunicação, não possui diferenciação social dos seus liderados nem reconhecimento público. Ele se configura como um folkcomunicador, desempenhando papel fundamental na difusão de informações e

---

<sup>10</sup> Um marginal pode tanto se configurar naquele que não se adapta ou aceita princípios preestabelecidos; que não faz parte de um grupo; que foi excluído da sociedade ou escolhe viver fora dela (que vive à margem da sociedade); ou que se opõe à moral.

conformação de opiniões em pequenos agrupamentos sociais. Embora o líder de opinião horizontal não seja reconhecido socialmente, ele desenvolve sua capacidade de persuasão entre os seus correligionários pelo carisma, credibilidade, respeito pessoal e capacidade de aglutinar pequenos grupos. Ele pode atuar, ainda, como conselheiro de seus pares (CERVI, 2007, p. 39-40).

Para a teologia, a utilização básica do termo “carisma” (do grego *chárisma*) pelos cristãos refere-se a um “presente de Deus”, um “dom de Deus”, e possui a mesma raiz de *cháris*, que significa “graça”, “gratuidade”. Pela base do termo se encontrar em um trecho de uma carta bíblica de Paulo (I Coríntios 12) que demarca um contexto eclesial, carisma se relaciona com a construção do coletivo “Igreja” enquanto “corpo de Cristo” (RUIZ, 1999, p. 67). Tido como uma manifestação da graça divina, compreende-se que Deus concede o carisma para promover a vida, o culto e o serviço. Contemporaneamente, o termo foi ampliado para descrever uma qualidade da personalidade individual de atrair a confiança de outros e se tornar líder ou figura de autoridade. Outros usos possíveis apresentam o sentido específico de “favor”, “benefício” (ROBECK JR, 2005, p. 170-171).

A dádiva divina, a graça, estrutura a igreja, o ajuntamento dos fiéis. Os pastores Manoel e Lucas promovem a revelação, dão forma ao favor divino e ao corpo eclesial local. Eles agregam adeptos que dão continuidade ao carisma-dom divino, mesmo na impossibilidade da comunhão presencial com os líderes, dada a circunstancialidade prisional dos fundadores. O carisma permanece.

O uso do espaço de culto, ao que indica a passagem da repórter Heliana Gonçalves, servia para objetivos religiosos ampliados: não era somente o lugar do encontro, da louvação, da prece, da partilha do conhecimento de um escrito sagrado, de toda a ritualidade, mas o ambiente em que esta, a partir do sacramento central do culto, a maconha, não era apenas manipulada e consumida, mas, antes, plantada, cultivada e preparada: “essa maconha estaria sendo plantada dentro de uma igreja evangélica”, diz a reportagem do *Bom Dia Alagoas* (BOM DIA ALAGOAS, 2018; FARIAS, 2018).

Os pastores afirmaram que, após ter recebido uma “revelação divina”, começaram a cultivar a maconha e distribuir sementes da folha entre os fiéis para que fizessem chá com a erva (VICE, 2018). Uma revelação divina, grosso modo, diz respeito a todo conhecimento transmitido diretamente por uma divindade ao ser humano, ao ato pelo qual uma divindade

fez saber aos seres humanos os seus mistérios, sua vontade; a automanifestação divina. A repórter Heliana Gonçalves confirma que “tanto o pai quanto o filho afirmam que acreditavam realmente na cura terapêutica através da maconha. Eles distribuíam essa maconha de alguma maneira para os fiéis que frequentavam a igreja” (BOM DIA ALAGOAS, 2018; FARIAS, 2018).

Com a doação das sementes de maconha para o consumo habitual dos fiéis, não se restringindo, pois, aos limites do templo e das celebrações religiosas, o sacramento continuava a operar constantemente, sem as amarras da mediação e concessão de um líder religioso em um momento de culto, em uma restrição do manejo do sacramento, como convencionalmente acontece nas igrejas evangélicas institucionalmente organizadas, dependendo apenas, e a qualquer momento, da escolha e vontade daqueles a quem fora concedido. A distribuição para manipulação particular do sacramento enseja um uso verticalizado entre a comunidade, um senso de igualdade e reconhecimento entre os pares, que quebra o domínio e monopólio da instituição religiosa, personificada no dirigente espiritual, no controle de quem pode receber – ou não – e quando pode receber o sacramento.

A liturgia se conceitua como a ação pública e comum de uma comunidade cristã por meio da qual a igreja, ao mesmo tempo em que se manifesta, se realiza (BRIA, 2005, p. 727). No Novo Testamento bíblico, o verbo grego *leitourgeo*, o adjetivo *leiturgikos* e os substantivos *leitourgia* e *leitourgos* são traduzidos, no geral, como “serviço”, “ministério”, “socorro/auxílio” e, em uma ocorrência, “culto” (RAMOS, 2008, p. 581). Liturgia versa sobre a ritualidade cerimonial de um culto.

A entrevista do repórter Abidias Martins com um frequentador mostra como a maconha era usada nas celebrações da Igreja dos Humildes e sintetiza a liturgia empreendida.

– Tinha maconha no culto?

– Tinha que ter. Não é o lugar dela, você falar sobre ela?

– Em que momento vocês acendiam um cigarro pra fumar? Tinha um momento específico, depois da oração, antes da oração?

– Depois da oração, a gente fazia, fumava. Antes, também.

Durante a fiscalização no terreno que abrigava o templo, os fiéis prepararam uma refeição – “inusitada”, ressalta o repórter do *Alagoas TV 2ª Edição* – na frente dos policiais: feijão com maconha. Indagado pela reportagem, outro frequentador responde.

– É feijão com maconha. A gente faz chá, a gente toma chá, a gente consome no feijão, no arroz. Aqui a gente só come mesmo. Come, a gente fuma também, entendeu? Mas, assim, graças a Deus nunca senti nada não, nem uma dor de cabeça eu tenho (ALAGOAS TV 2ª EDIÇÃO, 2018).

**Figura 5 – Fiel prepara refeição com maconha na Igreja dos Humildes**



**Fonte:** Alagoas TV 2ª Edição, 2018.

As religiões buscam efetuar curas. A cura de doentes foi uma das principais atividades do ministério de Jesus. Ele orientou seus discípulos a ensinar, pregar e curar. Desde então, os cristãos envolvem-se em diferentes ações de cura. As igrejas entendam que a dimensão espiritual do ser humano também deve ser exercitada para que se tenha boa saúde (HILTON; KURIAN, 2005, p. 322-323). O trabalho em prol do restabelecimento da saúde do outro está, historicamente, entre as principais ações do cristianismo. Na Igreja dos Humildes, a cura expressa a busca da salvação no aqui e no agora, na presente era, e não no porvir, na esperança escatológica, mas a libertação das enfermidades, a resolução das preocupações mais diretas e elementares do cotidiano, a saúde.

## **Considerações finais: o sacramento na Igreja dos Humildes**

A maconha era o sacramento central do culto da Igreja dos Humildes, entre as preces, na preparação de alimentos no espaço do templo – mas não só, se estendendo para as casas dos fiéis, a partir da distribuição de sementes da planta pelos pastores. Em sentido teológico, sacramento dá nome às ações pelas quais os fiéis de uma igreja participam da salvação ofertada por Deus. A ação de cada sacramento possui alguma base em uma das formas da revelação cristã, a Bíblia, embora o livro sagrado do cristianismo não tenha nenhum termo genérico para defini-los (HOTZ, 2005, p. 986). A Igreja dos Humildes interpreta a maconha como uma dádiva divina, como participação na salvação divina recebida por meio de revelação especial, particularizada, da promoção de cura terapêutica a partir da utilização da erva em ritos e no cotidiano.

Para Leonardo Boff (2015, p. 17), em um ensaio de teologia narrativa e de releitura dos sacramentos, eles vertebram-se em termos de encontro e, conforme atestam os semiólogos do discurso teológico, a linguagem da religião e do sacramento nunca se apresenta apenas de forma descritiva, mas principalmente evocativa: narra um fato, conta um milagre, descreve a revelação de Deus, para evocar no ser humano a realidade divina, o modo de se portar de Deus, a promessa da salvação. O sacramento comunica e, na Igreja Humildes, se constitui meio pelo qual uma expressão popular culturalmente marginalizada e estigmatizada comunica uma fé que contesta os princípios, a moral e cultura cristã por meio de uma filosofia religiosa de uso de um psicoativo nas celebrações tornado acessível, popular, por meio da ação direta de líderes de opinião no partilhar do sacramento com os fiéis que, de forma autônoma, comunicam uma religiosidade que foge dos constrangimentos doutrinários e organizacionais das igrejas-instituições evangélicas.

Em sua experiência pessoal, Boff (2015) concebe como sacramentos uma caneca, um toco de cigarro, um pão caseiro, uma vela natalina, uma história da vida, um professor primário e uma casa. Na experiência pessoal de cada fiel da Igreja dos Humildes, um dos sacramentos é a maconha. Entre diversos elementos da estrutura do universo sacramental elencados por Boff (2015, p. 109), expõe-se que os sacramentos são modos de pensar a realidade não como coisa, mas símbolo, surgido do encontro do ser humano com o mundo; que o pensar sacramental se configura como um modo próprio de pensar universal, em que

tudo pode se transformar um sacramento, não apenas algumas coisas; e que a religião nasce do encontro do ser humano com o divino a partir da mediação e celebração de objetos, pessoas ou fatos históricos que se tornam sacramentos – o meio de encontro se torna sacramental.

No encontro com o mundo da vida e com o que se considera o divino, os líderes de opinião da Igreja dos Humildes ressignificam e comunicam a maconha enquanto sacramento, embora seja uma substância psicoativa socialmente estigmatizada como maléfica – e, até, para outros grupos religiosos, maligna. O uso controverso da maconha, moralmente incorreto para os padrões hegemônicos do cristianismo – e da sociedade –, por um grupo à margem das principais instituições eclesiais cristãs, além da resistência dos fiéis que, mesmo com a prisão dos líderes, continuam com o consumo no espaço de culto, marca o caráter folkcomunicação da Igreja dos Humildes. A possibilidade de tudo se transformar em sacramento oportuniza que a liturgia da Igreja dos Humildes seja primordialmente maconhista.

Os dois pastores foram presos novamente, além de outra pessoa não identificada, em 4 de janeiro de 2021, após nova denúncia à Polícia Militar, do uso do terreno da igreja para o plantio de maconha. Na “Igreja da Maconha” – como classificou o delegado responsável pelo caso – foram apreendidas 12 plantas e 20 mudas da planta (G1 ALAGOAS, 2021). Os líderes da Igreja dos Humildes voltaram a dizer que a planta ajudava os fiéis. “Posso ser preso diversas vezes, mas quando eu me soltar vou voltar a plantar a maconha, que é uma erva santa”, enfatizou Manoel (SILVA, 2021).

## Referências

ALAGOAS TV 2ª EDIÇÃO. PM flagra plantação de maconha em igreja evangélica em Maceió. **Alagoas TV 2ª Edição**, 1 out. 2018. Disponível em: <<http://g1.globo.com/al/alagoas/altv-2edicao/videos/v/pm-flagra-plantacao-de-maconha-em-igreja-evangelica-em-maceio/7057570/>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

BBC NEWS. A igreja que conecta fiéis a Deus com a ajuda do álcool. **BBC News Brasil**, 18 set. 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-54204819>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: teoria e metodologia**. São Bernardo do Campo: UESP, 2004.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BENNETT, Chris; OSBURN, Lynn; OSBURN, Judy. **Green gold the tree of life: marijuana in magic and religion**. Califórnia: Access Unlimited, 1995.

BOFF, Leonardo. **Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos: ensaio de teologia narrativa**. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

BOM DIA ALAGOAS. Suspeitos são presos por plantar maconha em terreno de igreja em Maceió. **Globoplay**, 1 out. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7055260/>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

BRASIL. Lei nº 11.343 de 23 de agosto de 2006. Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas - Sisnad; prescreve medidas para prevenção do uso indevido, atenção e reinserção social de usuários e dependentes de drogas; estabelece normas para repressão à produção não autorizada e ao tráfico ilícito de drogas; define crimes e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm)>. Acesso em: 29 jan. 2021.

BRIA, Ion. Liturgia. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 727-730.

BURGIERMAN, Denis Russo; NUNES, Alceu. A verdade sobre a maconha. **Superinteressante**, 31 out. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/ciencia/a-verdade-sobre-a-maconha/>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

CASHMORE, Gwen; PULS, Joan. Espiritualidade no movimento ecumênico. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 480-483.

CERVI, Emerson Urizzi. Líder de opinião. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (Orgs.). **Noções básicas de folkcomunicação**: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. p. 39-43.

DESROCHE, Henri. **Dicionário de messianismos e milenarismos**. São Bernardo do Campo, UESP, 2000.

FABRY, Heinz-Josef. Messianismo. In: KOENIG, Franz (Ed.). **Léxico das religiões**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 356-361.

FARIAS, Michelle. Homens são presos após polícia flagrar plantação de maconha em igreja em Maceió. **G1 Alagoas**, 1 out. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2018/10/01/homens-sao-presos-apos-policia-flagrar-plantacao-de-maconha-em-igreja-de-maceio.ghtml>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

FERREIRA JÚNIOR, Ubirajara. **Representações sociais da planta cannabis na religião Santo Daime**: entre a sagrada Santa Maria e a proibida maconha. 2017, 200 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

FLORISTÁN, Casiano. Igreja. In: FLORISTÁN, Casiano; TAMAYO, Juan José (Dir.). **Dicionário de conceitos fundamentais do cristianismo**. São Paulo: Paulus, 1999. p. 354-362.

G1 ALAGOAS. Pastores são presos suspeitos de cultivar plantação de maconha em igreja no Benedito Bentes, Maceió. **G1 Alagoas**, 5 jan. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2021/01/05/pastores-sao-presos-suspeitos-de-cultivar-plantacao-de-maconha-em-igreja-no-benedito-bentes-maceio.ghtml>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

GOULART, Sandra Lucia. A construção de fronteiras religiosas através do consumo de um psicoativo: as religiões da ayahuasca e o tema das drogas. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 5., 2003, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: NEIP, 2003. Disponível em: <[http://www.neip.info/downloads/t\\_san2.pdf](http://www.neip.info/downloads/t_san2.pdf)>. Acesso em: 14 jan. 2021.

HILTON, David; KURIAN, Manoj. Cura/saúde. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 322-324.

HORA 1. Polícia de Alagoas fecha igreja alternativa que fornecia ‘maconha abençoada’ para os fiéis. **Globoplay**, 2 out. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7057829/>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

HOTZ, Robert. Sacramentos. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 969-990.

LANTERNARI, Vittorio. **As religiões dos oprimidos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACRAE, Edward. Os usos religiosos e espirituais da cannabis. In: SADDI, Luciana; ZEMEL, Maria de Lurdes de Souza. **Maconha: os aspectos diversos, da história ao uso**. São Paulo: Blucher, 2021. p. 129-138.

MACRAE, Edward. O uso ritual de substâncias psicoativas na religião do Santo Daime como um exemplo de redução de danos. In: NERY FILHO, Antônio et al. (Orgs.). **Toxicomanias: incidências clínicas e socioantropológicas**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 23-36.

MARQUES, Luiz Carlos Lages. **O caso da primeira Igreja Niubingui Etíope Coptic de Sião do Brasil: um estudo sobre a criminalização de uma liderança religiosa**. 2015, 138 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MELO, José Marques de. Folkcomunicação. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (Orgs.). **Noções básicas de folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. p. 21-24.

NAVARRO, Juan Bosch. **Dicionário de ecumenismo**. 10. ed. Aparecida: Santuário, 2006.

OLIVEIRA, Hebe Maria Gonçalves de. Meios de expressão popular. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (Orgs.). **Noções básicas de folkcomunicação: uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2007. p. 67-70.

OSHO. **Religiosidade é diferente de religião**. 2. ed. São Paulo: Gente, 2006.

PANIKKAR, Raimon. **Vita e parola: la mia opera**. Milão: Jaka Book, 2010.

PINTO, Ênio Brito. Espiritualidade e religiosidade: articulações. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, v. 9, n. 4, p. 68-83, out./dez. 2009. Disponível em: <[https://www.pucsp.br/rever/rv4\\_2009/t\\_brito.pdf](https://www.pucsp.br/rever/rv4_2009/t_brito.pdf)>. Acesso em: 26 jan. 2021.

RAMOS, Luiz Carlos. Liturgia. In: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Org.). **Dicionário brasileiro de teologia**. São Paulo: ASTE, 2008. p. 581-583.

REDAÇÃO. 'Pastores' são presos acusados de cultivar maconha em terreno de igreja. **Alagoas 24 horas**, 1 out. 2018. Disponível em: <<https://www.alagoas24horas.com.br/1183067/pastores-sao-presos-acusados-de-cultivar-maconha-em-terreno-de-igreja/>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

ROBECK JR, Cecil M. Carismas. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 170-172.

ROCHA, Camilo. Qual a situação do uso religioso da maconha no Brasil. **Nexo Jornal**, 11 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/06/11/Qual-a-situa%C3%A7%C3%A3o-do-uso-religioso-da-maconha-no-Brasil>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

RUIZ, José María González. Carisma. In: FLORISTÁN, Casiano; TAMAYO, Juan José (Dir.). **Dicionário de conceitos fundamentais do cristianismo**. São Paulo: Paulus, 1999. p. 67-71.

SAAD, Luísa Gonçalves. **"Fumo de negro"**: a criminalização da maconha no Brasil (1890-1932). 2013, 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVA, Danielle. 'Pastores' são presos novamente em plantação de maconha no Benedito Bentes. **Alagoas 24 horas**, 4 jan. 2021. Disponível em: <<https://www.alagoas24horas.com.br/1334520/pastores-sao-presos-novamente-em-plantacao-de-maconha-no-benedito-bentes/>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

SUNDERMEIER, Theo. Religião. In: LOSSKY, Nicholas et al. (Eds.). **Dicionário do movimento ecumênico**. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 969.

VELASCO, Juan Martín. Religião (fenomenologia). In: FLORISTÁN, Casiano; TAMAYO, Juan José (Dir.). **Dicionário de conceitos fundamentais do cristianismo**. São Paulo: Paulus, 1999. p. 694-704.

VICE. Um culto muito louco: igreja evangélica no AL distribuía maconha para os fiéis. **Vice**, 2 out. 2018. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/evw5ke/um-culto-muito-louco-igreja-evangelica-no-al-distribuia-maconha-para-os-fieis>>. Acesso em: 4 jan. 2021.

VOLKMANN, Martin. Templo. In: BORTOLLETO FILHO, Fernando (Org.). **Dicionário brasileiro de teologia**. São Paulo: ASTE, 2008. p. 952-954.

WOITOWICZ, Karina Janz. Comunicação, cultura e resistência: da folkcomunicação aos estudos culturais, aproximações e diálogos entre Luiz Beltrão e Stuart Hall. **Razón y Palabra**, Quito, n. 87, p. 248-259, jul./set. 2014. Disponível em: <<http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/557>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

WOLFF, Elias. **Espiritualidade do diálogo inter-religioso**: contribuições na perspectiva cristã. São Paulo: Paulinas, 2016.

RIF

ensaio

ensaio fotográfico

ensaio fotog

ráfico

# RIF Ensaio Fotográfico

DOI - 10.5212/RIF.v.19.i43.0019

## Sertão Ocre: memórias do presente

*Fotos e texto: Antonio Leonardo de Sousa Reis<sup>1</sup>*

Em Sertão Ocre, temas como memórias, vida no interior e simplicidade são abordados e construídos narrativamente. O referido ensaio fotográfico possibilita a imersão em um ambiente que é desvalorizado e renegado por muitos que não conhecem as vivências e a valorização do que se toma como tradição. Em meio a um crescente ambiente virtual, o sertão do interior do Ceará resiste e segue com uma vida rotineira após décadas de modernização e ampliação de mecanismos eletrônicos. A tecnologia deixada de lado leva a uma conexão com a natureza e os sentidos e padrões que estão sendo ameaçados de desaparecerem com a nova geração. O que resta são costumes e tradições enraizadas desde cedo por familiares e que são passadas de geração em geração. Evidenciar as simplicidades e as belezas que o sertão ainda possui é o foco deste ensaio, além de mostrar o quanto a repetição de cores e o tempo estão presentes.

A palavra sertão tem servido, em Portugal e no Brasil, para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, isto é, num lugar privilegiado — na “civilização”. (TELES, 2011, p.43)

A “incerteza” do que temos no interior é o que traz a curiosidade e vontade de explorar o que é desenvolvido, vivenciado e passado de geração em geração. São narrativas próprias de um tempo que passa mais devagar, onde as divergências de idades estão surgindo e a tecnologia tomando o seu espaço. A memória muitas vezes pode dizer quem fomos em um passado sempre diferente do que se encontramos no presente. A partir da oralidade, narrativas de memórias são traçadas possibilitando um percurso onde a história do indivíduo também faz parte de uma história maior e coletiva.

---

<sup>1</sup> Graduando em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Ceará - UFC; Pesquisador em comunicação comunitária, cultura popular e arte cearense; Fotógrafo de cotidianos invisibilizados. Correio eletrônico: antonioleonardo87@gmail.com | leonardoreis@alu.ufc.br

O ocre é uma vasta possibilidade de cores terrosas produzidas pela natureza que são fortemente presentes em um ambiente em que a modernização ainda caminha em passos compassados. Tons de marrom e verde são destaques e a composição de cena é um ponto importante para a contextualização da narrativa. As fotos foram registradas com uma câmera semiprofissional no município de Quixadá-CE, região sertão-central do Ceará. Para considerações da importância imagética, a natureza também é uma forma de comunicação do homem e de sua relação com o ambiente. “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 2003), representação que permanece em tempos incertos.

No presente ensaio as fotos foram tiradas ao nascer ou no pôr do sol para que a iluminação ajudasse na composição de luz e no contexto do ocre. Fotos não editadas, apenas com correção de enquadramento.

**Foto 01: “O terreno árido”**

**(Distrito de Santa Paz, Quixadá-CE - outubro/2020)**



**Foto 02: “Naturalmente morada”**  
(Distrito de Santa Paz, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 03: “Casarão”**  
(Região do Açude do Cedro, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 04: “Brechadá”**  
(Distrito de Santa Paz, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 05: “Resquícios”**  
(Distrito de Alvoredo, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 06: “Sobras da colheita”**  
(Distrito de Alvaredo, Quixadá-CE - outubro/2020)



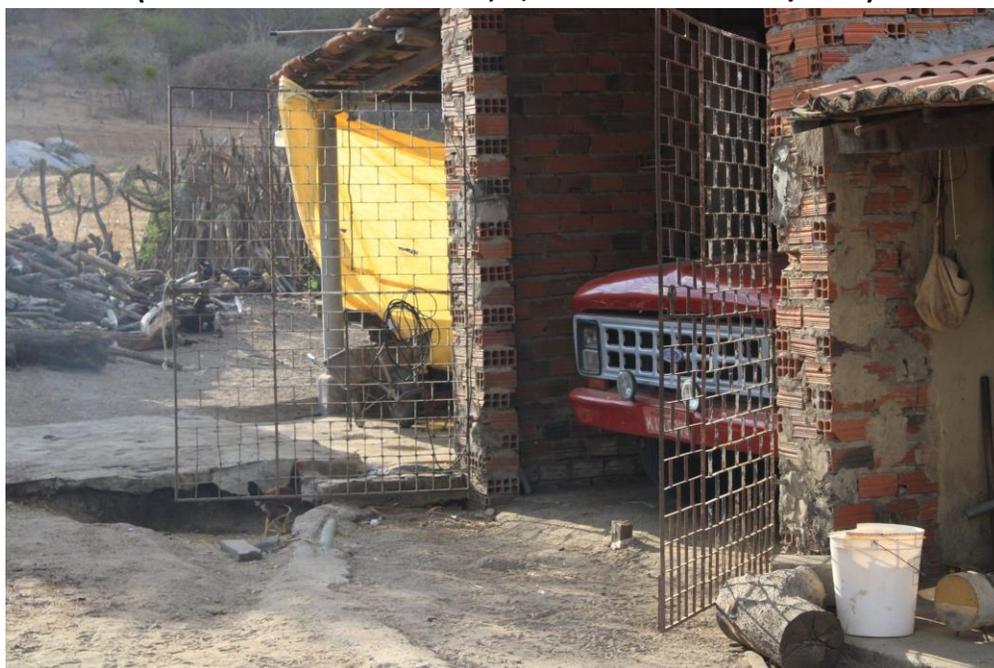
**Foto 07: “Bacurin”**  
(Distrito de Alvaredo, Quixadá-CE - outubro/2020)



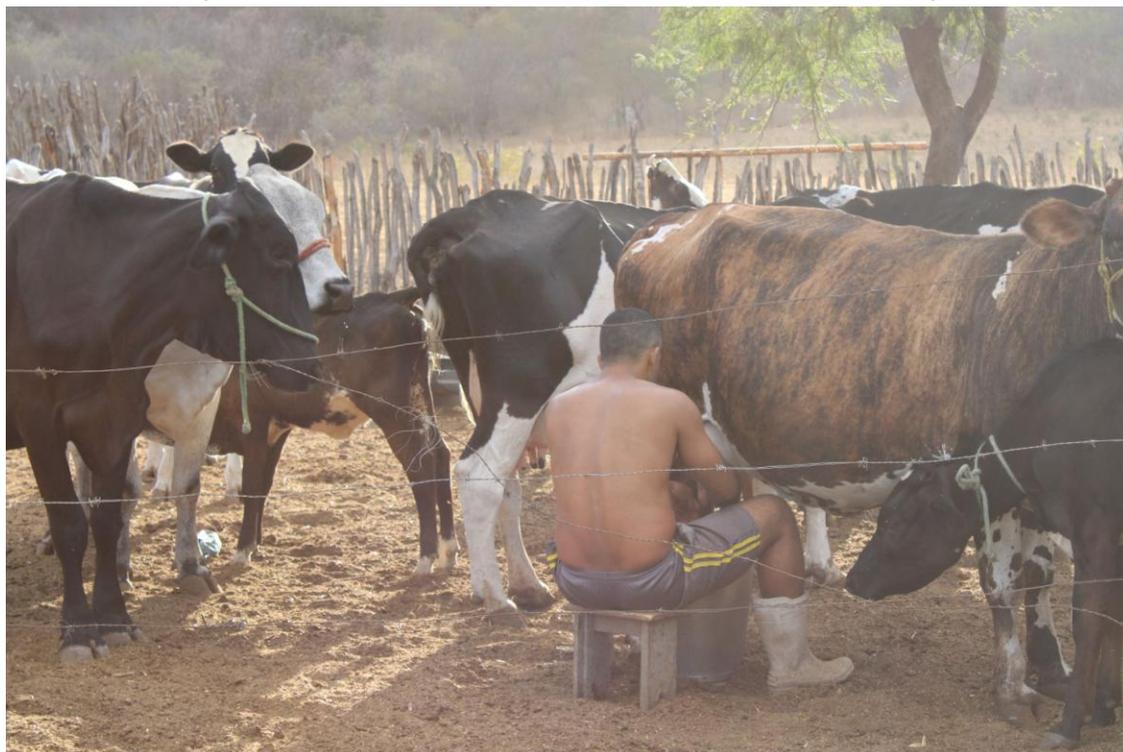
**Foto 08: “De cada dia”**  
(Distrito de Serra do Padre, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 09: “A entrega”**  
(Distrito de Serra do Padre, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 10: “Rebanho e ordenha”**  
(Distrito de Serra do Padre, Quixadá-CE - outubro/2020)



**Foto 11: “Porta espelhada”**  
(Região do Açude do Cedro, Quixadá-CE - outubro/2020)

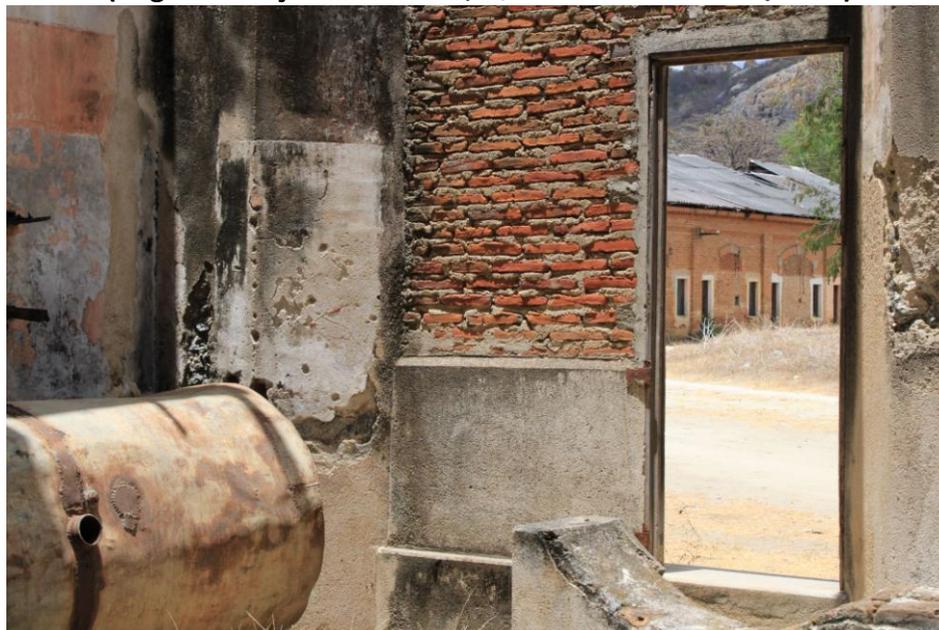


Foto 12: “A esperança do novo”  
(Distrito de Santa Paz, Quixadá-CE - outubro/2020)



## Referências

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TELES, Gilberto M. O lu(g)ar dos sertões. **Periódicos UFMS**, Mato Grosso do Sul, 2009.

RIF

rese

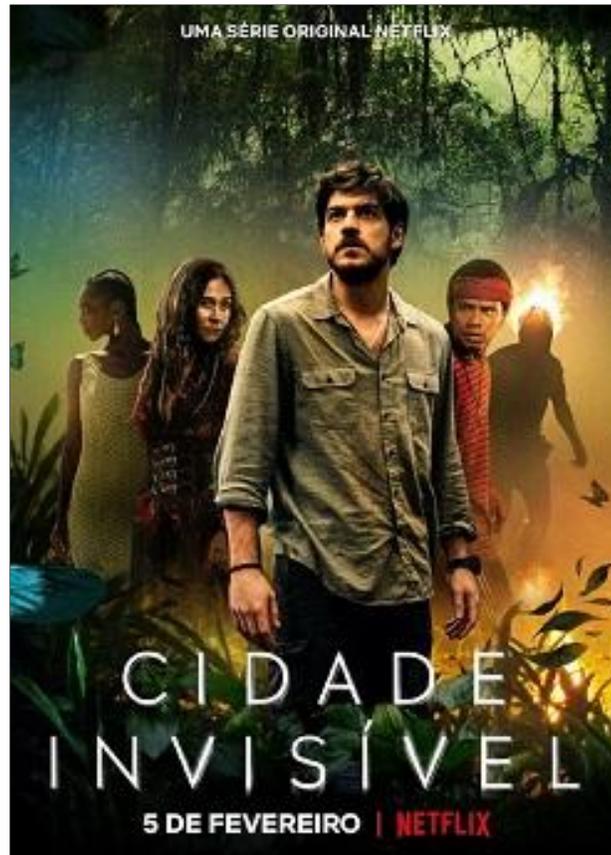
resenhas

resenk

enhass

## Representação das lendas folclóricas pelos meios de comunicação de massa: uma análise sobre a série Cidade Invisível, da Netflix

*Adriele Silva<sup>1</sup>*



Apesar de sua extensa trajetória, que remonta à criação das Cartas do Folclore Brasileiro e culmina em obras contemporâneas que se relacionam com a cultura popular, o folclore brasileiro é comumente lembrado no país somente por suas representações infantojuvenis nos meios de comunicação de massa, tais como a série “Sítio do Picapau Amarelo”, transmitida pela Rede Globo, e o programa televisivo “Catalendas”, produzido pela TV Cultura.

---

<sup>1</sup> Jornalista, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Correio eletrônico: adrie-lejose@hotmail.com.

O folclore, que ganhou diferentes definições ao longo do tempo, já foi compreendido como sinônimo de cultura popular, mais especificamente como um conjunto de criações culturais de um povo (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995, p. 1). Hoje, o folclore, assim como a cultura popular, não são vistos de forma engessada e vão desde lendas, costumes e manifestações artísticas, até sotaques, cantigas e pratos típicos (PORANDUBA 06, 2018, 27min22s).

As manifestações populares, inclusive, ganham ressignificações ao serem veiculadas nos meios de comunicação de massa e se tornam “atrativos para o exibicionismo televisivo” (TRIGUEIRO, 2005, p.4).

As constantes relações entre os elementos populares e massivos, intensificadas pela globalização, possibilitam o surgimento da hibridização cultural, em que expressões culturais de classes sociais distintas convergem e “as culturas perdem sua relação exclusiva com seu território” (CANCLINI, 1997, p.348), fazendo com que “os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo sejam intercambiados com outros” (CANCLINI, 1997, p.348).

Nesse sentido, a série “Cidade Invisível”, produzida pela Netflix, propõe-se a representar as lendas e mitos do folclore brasileiro através de uma roupagem totalmente hollywoodiana e vendável. A produção, que une elementos folclóricos e midiáticos, coloca em jogo o debate acerca da apropriação das manifestações populares pelo *mass media*: retratar a mitologia brasileira em obras comerciais promove a valorização da cultura ou reforça estereótipos e distorce as crenças?

A obra, criada por Carlos Saldanha, estreou na Netflix no início de fevereiro de 2021 e traz a história de um policial ambiental cético que, após perder sua esposa em um incêndio na floresta, tenta descobrir quem é o autor do crime. Em meio a mistério e suspense, o protagonista segue pistas e descobre a existência de um mundo repleto de magia, poder e seres mitológicos.

A primeira temporada de “Cidade Invisível” possui sete episódios, com duração média de 30 minutos cada. O primeiro episódio, intitulado “Querida, eu estava aqui”, se passa na floresta do Cedro, situada na fictícia Vila Toré. Na ocasião, um homem que tenta

matar Curupira é morto pelo próprio personagem folclórico, que é caracterizado, por sua vez, pelos pés virados ao contrário e pelo fogo na cabeça.

As cenas seguintes são marcadas pela morte da esposa do policial Eric em um incêndio criminoso e pela aparição repentina de um boto morto em uma das praias do Rio de Janeiro. A transformação do animal em ser humano chama a atenção do policial, que mergulha em um mundo místico em busca de respostas para os dois assassinatos.

Ao longo do episódio também são apresentados outros personagens folclóricos e suas novas versões no mundo moderno. Iara, a mãe d'água, aparece como Camila, uma cantora do bar de Inês. Esta, por sua vez, representa a bruxa Cuca, uma mulher misteriosa que é tida como uma espécie de “mestre” de todas as outras entidades. Tutu Marambá, irmão do Bicho-Papão e do Boi da Cara Preta, é representado na série como o segurança do estabelecimento de Inês. Além destas lendas, aparecem ainda Isac e Iberê, que assumem, respectivamente, as identidades de Saci-Pererê e Curupira.

Ao contrário dos livros infantis de Monteiro Lobato, por exemplo, a obra não deixa explícitos os poderes das entidades, mas dá indícios para que o público descubra no decorrer dos episódios. Camila, por exemplo, tem sua identidade revelada ao atrair Eric com sua voz. Inês, por sua vez, tem seu poder atrelado às poções e artigos mágicos em seu bar. Tutu, que ganha a forma de um porco-do-mato ao longo da série, é desvendado pelo público por causa de seu olfato apurado. Iberê, por sua vez, aparece em uma cadeira de rodas com seus pés cobertos, enquanto Isac traz uma bandana vermelha em analogia ao gorro do Saci.

No segundo capítulo, “é um caminho sem volta”, uma sucessão de acontecimentos leva o policial a descobrir que o boto era conhecido na forma humana como Manaus, um rapaz que frequentava as festas e bares da Vila Toré e que mantinha relacionamentos com as mulheres do local.

Seguindo as descrições das mitologias indígenas, a série retrata Manaus como um homem branco, elegante e galanteador (CASCUDO, 2012, p. 182). Apesar disso, a romantização do personagem pode reforçar a naturalização da violência de gênero e dos abusos sexuais, uma vez que, na mitologia, o boto costumava forçar as índias a “entregarem-se” para ele (CASCUDO, 2012, p. 182).

Ao longo do episódio, Inês percebe que alguma força mágica deseja acabar com todas as lendas que restam. A fala, inclusive, pode ser considerada uma referência à crescente desvalorização dos saberes folclóricos no país, bem como o esquecimento seletivo de elementos ligados à identidade nacional.

A bruxa culpa Eric pelo assassinato de Manaus e inicia uma batalha para matá-lo. No episódio “eles estão entre nós” é revelado que Camila se transformou em uma entidade após ser vítima de feminicídio. A versão, entretanto, diverge dos estudos de Cascudo, que atribui a sua origem às tradições dos gregos e portugueses (CASCUDO, 2012, p. 447).

No episódio 4, “a Cuca vai pegar”, o público descobre a existência de um novo mito folclórico: o Corpo Seco. Segundo a lenda, se trata de um homem mau que, ao morrer, “nem Deus nem o Diabo o quiseram. E, um dia, da tumba se levantou, para vagar e assombrar os vivos na calada da noite” (CASCUDO, 2012, p. 313). Através de flashbacks, descobre-se que o homem morto pelo Curupira no passado havia se transformado no Corpo Seco. Na época de sua morte, Inês o enterrou para que sua alma ficasse aprisionada, mas, após anos, o túmulo foi reaberto e o antagonista, liberto. Com a entidade à solta, novos assassinatos ocorrem e a corrida para descobrir o paradeiro de Corpo Seco se intensifica.

No episódio “você não vai acreditar em mim”, o trauma vivido por Inês no passado e sua transformação em entidade são revelados ao público. Assim como os outros personagens, a origem da bruxa na série é fictícia, tendo em vista que o mito nasceu em Portugal e se relaciona a Santa Coca, uma figura das procissões da província de Minho. (CASCUDO, 2012, p. 325).

Os últimos episódios, intitulados de “coisa de criança” e “é muito maior que a gente”, resultam em uma série de revelações que colocam fim ao mistério dos assassinatos e deixam em evidência o autor do incêndio que matou a esposa do policial. Além disso, um duelo final entre Corpo Seco e Curupira resulta na morte de uma das entidades e encerra a temporada com o nascimento de uma nova lenda folclórica.

De maneira geral, apesar de possuir licença poética para promover adaptações nas lendas folclóricas, a série apresenta várias divergências quanto às origens dos mitos. Além disso, podem ser identificadas outras duas distorções que prejudicam a compreensão real do

folclore, principalmente para aqueles que não possuem nenhum contato com a cultura brasileira, como é o caso do público dos mais de quarenta países em que a série foi exibida.

A primeira inconsistência aparece na escolha do Rio de Janeiro para ambientar toda a trama. Apesar da cultura folclórica perpassar fronteiras e estar presente em todas as regiões brasileiras, é no Norte e no Nordeste que a mitologia finca suas raízes. O próprio Boto, conforme diz Cascudo, é um golfinho que atraía as jovens ribeirinhas para os principais afluentes do rio Amazonas (CASCUDO, 2012, p. 182). Além disso, a sereia Iara, representada por Camila, também é reconhecida na mitologia por ser a mãe d'água e viver apenas em águas doces, o que não ocorre na série.

A ausência de atores e personagens indígenas configura a segunda distorção encontrada na temporada, uma vez que as lendas folclóricas são frutos de criações, apropriações e transformações de histórias de diferentes povos, tendo, portanto, uma grande contribuição da população indígena.

Ainda assim, "Cidade Invisível" coloca em evidência a necessidade da valorização da identidade brasileira e, através da hibridização cultural e da convergência de elementos populares e massivos, difunde a cultura popular mesmo que com uma roupagem midiaticizada.

**Ficha Técnica:**

**Título:** Cidade Invisível

**Autor:** Carlos Saldanha

**Direção:** Júlia Pacheco Jordão e Luis Carone

**Distribuição:** Netflix

**Ano:** 2021

**Duração:** 30-40 minutos/episódio

**Gênero:** Fantasia, drama

## Referências

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1984.

COSTA, Andriolli. **Poranduba 06** - Conceitos 2018. (45m14s). Disponível em: <<https://anchor.fm/poranduba/episodes/Poranduba-06---Conceitos-e8cdkd>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Releitura da Carta do Folclore Brasileiro de 1951**. Boletim nº18, edição especial com noticiário do VIII Congresso Brasileiro de Folclore. Salvador, 1995.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Os caminhos da folkcomunicação na atualidade: perspectivas para o século XXI. In: LOPES FILHO, Boanerges [et. al.]. **A folkcomunicação no limiar do século XXI**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.