

TODAS AS ARTES



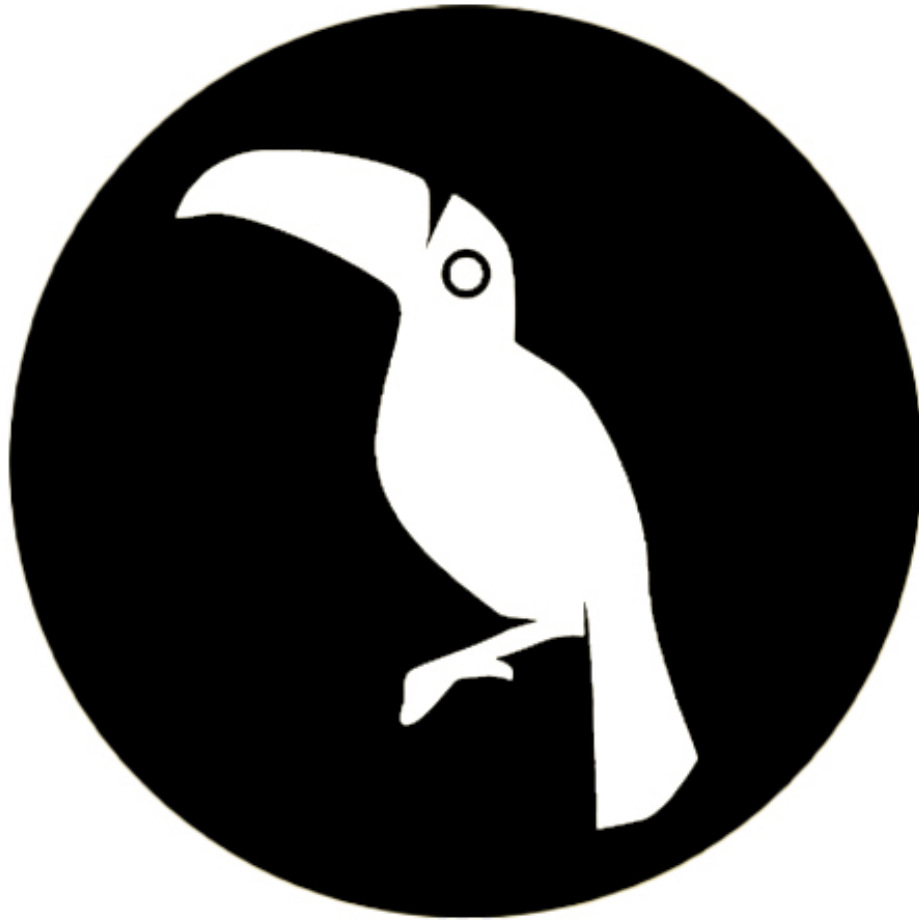
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 6, N. 2, Mai.-Ago. 2023
ISSN 2184-38052





Os tucanos são aves que correspondem à família *Ramphastidae*, vivem nas florestas tropicais da América Central e da América do Sul. São aves arborícolas restritas aos neotrópicos, sendo encontradas desde o México até ao Brasil. Algumas espécies habitam florestas tropicais húmidas de baixa altitude, enquanto outras habitam bosques mais temperados, em cordilheiras, a altitudes de até 3000 m. O nome deste grupo de aves é derivado do termo tupi para essas aves: tu'kã.

Toucans are birds that belong to the *Ramphastidae* family and live in the tropical forests of Central and South America. They are arboreal birds restricted to the Neotropics and are found from Mexico to Brazil. Some species live in humid tropical forests at low altitudes, while others live in more temperate forests on mountain ranges at altitudes of up to 3000 metres. The name of this group of birds is derived from the Tupi term for these birds: tu'kã.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, Universidade de Brasília, Brasil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Carlos Fortuna, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Cláudia Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes,

CITCEM, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América • Eduardo Jardim de Moraes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte-Instituto Universitário de Lisboa), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Mortiz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Olga Magano, Universidade Aberta, o CIES e o IS-UP, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHES-École des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Santander Universidade.

CONTACTOS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com

TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Lígia Dabul, Federal University Fluminense, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Claudino Ferreira, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil • Glaucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, USA • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Mexico • Angélica Madeira, University of Brasília, Brazil • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'innovation, France • Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Spain • Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Spain • Carlos Fortuna, Faculty of Economics, University of Coimbra, Center for Social Studies, Portugal • Cláudia Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, USA • Diana Crane, University of Pennsylvania, USA • Eduardo Jardim de Moraes,

Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, Brazil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, USA • Irllys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil • João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, Portugal • José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte-University Institute of Lisbon), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal • José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal • Lília Mortiz Schwartz, University of São Paulo, Brazil • Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Italy • Maria Hirviljäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finland • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France • Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Pedro Costa, Iscte-University Institute of Lisbon and Dinâmia'CET, Portugal • Ricardo Campos, FCSH-UNL and CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS-Ecole des hautes études en sciences sociales, France • Sacha Kagan, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland • Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom • Tom Artiss, University of Cambridge, Almeida Theatre, United Kingdom • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lueneburg, Germany • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Institute of Sociology of the University of Porto, Portugal • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and

Humanities of the University of Porto, Portugal •
Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities of the
University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Mauricio Hoelz Veiga Júnior, Graduate Program in
Sociology and Anthropology of the Federal
University of Rio de Janeiro, Brazil • Rui Saraiva,
Faculdade de Letras da Universidade do Porto Tânia
Moreira, Institute of Sociology of the University of
Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado • Rui Saraiva • Tânia Moreira,
Institute of Sociology of the University of Porto,
Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of
Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto,
PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander
University.

CONTACTS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof.
Paula Guerra, Torre B, Cacifo 187 Via Panorâmica, s/
n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com

**ALL CONTENT IN THIS JOURNAL, EXCEPT
WHERE NOTED, IS LICENSED UNDER A
CREATIVE COMMONS LICENSE**



PARCERISTAS

Ana Martins, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, CITCEM, Brasil • Cornelia Eckert, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Universidade Portucalense, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Universidade Católica Portuguesa, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Gláucia Villas Bôas, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, Universidade Estadual de Campinas, Brasil • Luís Carlos S. Branco, Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Programas de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens e Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Micael Herschmann, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Paulo Nunes, Universidade Federal de Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-Graduação em História, Colégio de Aplicação João XXIII, Brasil • Robin Kuchar, Leuphana Universität Lüneburg, CITCEM, Alemanha • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Brasil • Sofia Sousa, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal • Susana de Noronha, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal • Susana Januário, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Portugal.

REVIEWERS

Ana Martins, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Ana Oliveira, Dinâmia'CET - Iscte, CITCEM, Portugal • Cláudia de Oliveira, Federal University of Rio de Janeiro, School of Fine Arts, CITCEM, Brazil • Cornelia Eckert, Postgraduate programme in Social Anthropology at the Federal University of Rio Grande do Sul, Brasil • Emília Simão, Portucalense University, CITCEM, Portugal • Frederico Dinis, Portuguese Catholic University, CITER - Research Centre for Theology and Religious Studies, Portugal • Gláucia Villas Bôas, Graduate Program in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brasil • Henrique Grimaldi Figueredo, State University of Campinas, Brazil • Luís Carlos S. Branco, University of Aveiro, Department of Languages and Cultures, Portugal • Maria Claudia Bonadio, Postgraduate Program in Arts, Culture and Languages, Federal University of Juiz de Fora, Brasil • Maria Lucia Bueno, Postgraduate Programmes in Arts, Culture and Languages and Social Sciences, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Micael Herschmann, Postgraduate Programme in Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics of the University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Paulo Nunes, Federal University of Itajubá, Brasil • Renata Oliveira Caetano, Federal University of Juiz de Fora, Postgraduate Program in History, João XXIII College of Application, Brazil • Robin Kuchar, Leuphana University of Lüneburg, CITCEM, Germany • Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Social Sciences Department, Postgraduate Programme in Social Sciences, Brazil • Sofia Sousa, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal • Susana de Noronha, Centre for Social Studies at the University of Coimbra, Portugal • Susana Januário, University of Porto, Faculty of Arts and Humanities, Institute of Sociology, Portugal.



SUMÁRIO

ENVOLVIMENTO SOCIAL OU UMA APOLOGIA AO POTENCIAL TRANSFORMADOR DA ARTE	2
COVID-19 E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E ARTES: UMA VISÃO DO SUL GLOBAL.....	8
CRUZANDO PAISAGENS CRIATIVAS E PRÁTICAS INCLUSIVAS NO PROGRAMA BAIROS SAUDÁVEIS	26
IMIGRAÇÕES, GASTRONOMIAS E IDENTIDADES: AS CENAS CULTURAIS DE SÃO PAULO.....	54
ESTÉTICA E POLÍTICA NO MOVIMENTO PUNK EM ARACAJU, BRASIL.....	76
NEIVA OU OS PRIMÓRDIOS DO DO-IT-YOURSELF NO SUL GLOBAL.....	96
CONTRIBUTOS PARA UMA GENEALOGIA DO CAMPO DA MODA EM PORTUGAL (1960-2020).....	116

SUMMARY

SOCIAL ENGAGEMENT OR AN APOLOGY FOR ART'S TRANSFORMATIVE POTENTIAL ..	2
COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH	8
CROSSING CREATIVE LANDSCAPES AND INCLUSIVE PRACTICES IN BAIROS SAUDÁVEIS PROGRAM	26
IMMIGRATIONS, GASTRONOMIES, AND IDENTITIES: THE CULTURAL SCENES OF SÃO PAULO	54
AESTHETICS AND POLITICS IN THE PUNK MOVEMENT IN ARACAJU, BRAZIL	76
NEIVA OR THE BEGINNINGS OF DO-IT-YOURSELF IN THE GLOBAL SOUTH	96
CONTRIBUTIONS TO A GENEALOGY OF THE FASHION FIELD IN PORTUGAL (1960-2020)	116

ENVOLVIMENTO SOCIAL OU UMA APOLOGIA AO POTENCIAL TRANSFORMADOR DA ARTE

SOCIAL ENGAGEMENT OR AN APOLOGY FOR ART'S TRANSFORMATIVE POTENTIAL

L'ENGAGEMENT SOCIAL OU L'APOLOGIE DU POTENTIEL DE TRANSFORMATION DE L'ART

IMPLICACIÓN SOCIAL O UNA APOLOGÍA DEL POTENCIAL TRANSFORMADOR DEL ARTE

Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

Lígia Dabul

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

Existe uma tendência temática que - tal como nos volumes e números anteriores - pentagrama este Volume 6, Número 2 da Revista Todas as Artes. Logo, neste número patenteámos o papel norteador do conceito de inclusão social, latente em todos os artigos, sendo que a diferença está na abordagem que é feita à inclusão social, bem como nos exemplos empíricos que são apresentados, sendo uns mais óbvios do que outros na sua ligação. Mais do que inclusão social, propomos um conceito correlato, mas mais intenso, o de envolvimento social. De facto, aquilo que pretendemos demonstrar é que a inclusão social - ou, o envolvimento social - se assume como um *hot topic* quando pensámos nas abordagens sociológicas contemporâneas em torno das artes, das culturas e das identidades (Guerra, 2022; Guerra *et al.*, 2022). Ou por outra, o mesmo passa a ser alvo de uma preocupação por parte de outras áreas científicas para além da sociologia, nomeadamente a geografia, as ciências de comunicação (comunicação inclusiva), os estudos culturais, a arquitetura, a moda, entre outras.

[2] **ENVOLVIMENTO SOCIAL OU UMA APOLOGIA AO POTENCIAL TRANSFORMADOR DA ARTE**• Paula Guerra e Lígia Dabul

A European Training Foundation (2023) definiu o ano de 2023 como sendo o ano das competências e da inclusão, defendendo que a inclusão social na educação e no desenvolvimento de competências e na capacitação passam a ser pedras de toque de qualquer estratégia de desenvolvimento. Um estudo realizado pela mesma entidade nos países da União Europeia e em países vizinhos, evidenciou um conjunto de desafios que são enfrentados pelas sociedades hodiernas na abordagem ao tópico da inclusão social e das comunidades vulneráveis sendo que nesse mesmo estudo ainda são referidos os impactos duradouros da pandemia quer ao nível educativo, económico, político e cultural. Luca *et al.* (2023) defendem que, na atualidade e no campo social, existe uma passagem de uma cultura de integração, para uma cultura de inclusão, cujo principal objetivo é o de valorizar a diversidade e a capacidade de atuação em grupo e em comunidade – envolvendo, portanto, todos os atores sociais num ecossistema orgânico de colaboração. Por outro lado, autores como Mulé e Gingrich (2023), expõem que nos encontramos um momento político e social de desconfiança e de risco, e sobremaneira de fragmentação, no qual diversas instituições e entidades tentam – de forma ostensiva – prestar apoio social e económico, levantando a bandeira da inclusão social contudo, esses investigadores destacam que existe um cinismo coletivo instalado, ou seja, uma descrença – por parte de alguns grupos sociodemográficos – face a esses apoios, algo que se prende, sobretudo, com a precariedade vivencial incrustada - estruturante e estruturada. Desta feita, depois de mais quatro décadas de combate – pelo menos retórico - da exclusão social, Mulé (2011) assevera que alguns desses apoios e iniciativas têm coadjuvado, em larga medida, para uma maior marginalização dos grupos já marginalizados.

Por isso consideramos que os contributos apresentados neste Volume são cruciais e contracorrente. Defendemos que os artigos aqui apresentados nos oferecem uma abordagem crítica acerca da inclusão/envolvimento social na contemporaneidade, nomeadamente pelo facto de, através de práticas artístico-culturais diversas – e até disruptivas -, antemurarem um ideal de mudança sistémico. Voltando a Mulé e Gingrich (2023), os autores referem que existe imensa literatura sobre a necessidade de uma mudança sistémica, contudo, poucos são os trabalhos que existem acerca dos modos como essa mudança pode ser levada a cabo. Concomitantemente, Köngeter e Schreiner (2023) inferem que, no escopo das sociedades democráticas, a inclusão social não pode ser medida pela participação em instituições ou em determinados grupos sociais, mas antes pela capacidade de cada indivíduo ser capaz de tomar decisões que afetam a sua vivência quotidiana. Deste modo, podemos argumentar que a música, as políticas públicas, a arte participativa comunitária, as culturas alimentares, as vivências estéticas e a moda - e demais práticas que possam estar patentes nos artigos que compõem este volume – se afirmam como escolhas que são tomadas, diariamente, por parte dos agentes sociais, com o interesse de evitar a exclusão social, a segregação e as desigualdades, promovendo, pelo contrário, um envolvimento ativo e inclusivo nas sociedades. Se Gingrich e Köngeter (2017) definem a exclusão social como um procedimento e uma prática quotidiana que atrai indivíduos para o interior de lugares desvalorizados, reproduzindo divisões económicas, sociais, espaciais e subjetivas então, pelo contrário, asseverámos que a arte, a cultura e o desenvolvimento individual e comunitário possuem a capacidade de contrariar estas tendências, alargando o escopo de atuação dos atores sociais e a sua agência.

Para Hubert (2010), os desafios que as sociedades democráticas contemporâneas enfrentam estão, na sua maioria, enraizados em dimensões sociais, desde o desemprego, ao envelhecimento ou até mesmo nas crises climáticas. E nós aditamos que os desafios enfrentados partem, cada vez mais, dos parcos laços de inclusão social e das fortes e complexas dinâmicas de exclusão social. Interessante é perceber que as abordagens aqui apresentadas seguem a perspectiva deste autor: pois, tal como Hubert, os autores que aqui têm voz assumem os desafios sociais como oportunidades de mudança e de desenvolvimento social (Guerra, 2022); aspecto esse que, do nosso ponto de vista, se associa ao papel transformador da arte e das práticas criativas (Guerra, 2020), até porque essas práticas possuem a capacidade de se assumirem como tecnologias de transformação, bem como permitem oportunidades de envolvimento econômico, político e social.

Partindo desse ponto de vista, os artigos que compõem este Volume 6 Número 2 da revista *Todas as Artes* visam, de algum modo, evidenciar o papel transformador da arte e das práticas criativas, enquanto tecnologias de transformação – e de envolvimento - e enquanto promotoras de inclusão social nos mais diversos níveis de atuação, e junto de diferentes segmentos populacionais. O artigo que abre este Volume intitula-se justamente “Covid-19 and public policies for culture and the arts: an insight from the Global South”. É de autoria de Maria Alcinete Menezes, de Gerciane Maria Oliveira, de Kyara Maria Vieira e de Luíza Xavier. Este artigo consiste numa pesquisa sobre as políticas públicas culturais no nordeste brasileiro durante a pandemia da Covid-19, com foco especial no município de Mossoró, Rio Grande do Norte, entre março de 2020 e março de 2022, tendo como princípio uma análise das políticas públicas para a arte e para a cultura enquanto elos determinantes para a inclusão social da classe de trabalhadores da arte e da cultura, durante a pandemia. O segundo artigo, de autoria de Letícia Galvão e de Frank Marcon, designado “Estética e política no movimento punk em Aracaju, Brasil”, debruça-se sobre o papel transformador e revolucionário da música, nomeadamente da música punk, enquanto elemento de pertença urbano e simbólico a uma comunidade. Este artigo estabelece uma análise acerca das linguagens de ação política através dos seus modos de fazer e de sua expressão estética, aliando-se, assim, a temas como o ativismo político, um dos principais fatores de mudança sistêmica nas sociedades contemporâneas e um dos principais conceitos promotores da inclusão social.

Mantendo em mente o potencial transformador do ativismo, da arte e da criação artística, introduzimos o trabalho de Ana Sofia Baptista que se denomina “Cruzando paisagens criativas e práticas inclusivas no programa Bairros Saudáveis”. Este artigo promete transgredir fronteiras, cruzando a arte, a criatividade e a cultura, partindo de uma análise em torno da adoção de um posicionamento ativo e criativo na sensibilização para os grupos vulneráveis da sociedade. Em suma, o artigo pretende perceber o papel da criatividade na cultura e nas artes enquanto ferramentas de intervenção-ação em prol de práticas e dinâmicas de inclusão social partindo da concretização de um programa poliédrico de intervenção em termos de políticas públicas. Sempre com o universo das diversidades culturais e identitárias no horizonte, Camila Alonso Milani (re)toma um dos maiores desafios enfrentados pelas sociedades contemporâneas: a imigração e suas manifestações identitárias de fluxo, de diáspora. Assim, Milano apresenta o artigo “Imigrações,

gastronomias e identidades: as cenas culturais de São Paulo”. Neste, a autora propõe-se estudar como a gastronomia reflete os fluxos imigratórios que construíram a cidade de São Paulo e é capaz de traduzir a identidade cultural e cosmopolita da maior metrópole do Brasil. Deste modo, a problemática da inclusão encontra-se patente, ainda que de forma subliminar, no ideal da autora em examinar as formas como a gastronomia pode emergir como um meio de comunicação cultural e, por sua vez, servir o propósito da inclusão social em comunidades.

Seguidamente, Yatan Alves presenteia-nos com o artigo “Neiva ou os primórdios *do do-it-yourself* no Sul Global”. Neste, Alves retrata a inclusão social a partir de um movimento espiritualista intitulado Vale do Amanhecer, mas tendo como ponto de partida, a sua materialização estética e seus modos de (re)significação coletivos, impregnados numa abordagem prática e relacional assente no faça-você-mesmo (DIY). Aquilo que se enfatiza com este artigo é a comunicação enquanto promotora de sentimentos de pertença e dinâmicas de inclusão social através dos trajes e dos artefactos da vida. Este artigo mostramos que na verdade a moda é muito mais do que a moda como temos vindo a reiterar (Guerra & Feixa Pàmpols, 2021). E nada mais a propósito que o último artigo do Volume: “Contributos para uma genealogia do campo da moda em Portugal (1960-2020)” escrito por Paula Barros. Neste ensaio, a autora defende que em Portugal, a moda é um campo quase invisível nas ciências sociais e, particularmente, na sociologia. Com efeito, existe ainda uma tendência generalista – e redutora – para pensar a moda como algo supérfluo, sem se ter em linha de conta que a mesma afeta outros campos da vida social e a própria identidade. Neste artigo, Paula Barros efetua uma reconstituição socio histórica do campo da moda em Portugal, no período entre 1960 e 2020 - numa abordagem que integra o ponto de visto dos atores do campo, mas também as problemáticas que atravessam e definem este campo -, partindo da análise de fontes secundárias.

Referências Bibliográficas

- European Training Foundation (2023). *2023: a year for skills and inclusion*. Online. Consult. 26 de jul. 2023. Disponível em: <https://www.etf.europa.eu/en/news-and-events/news/2023-year-skills-and-inclusion>
- Gingrich, Luann Good & Köngeter, Stefan (2017). Cultivating cultures of inclusion in social service organizations: An international collaboration. *Transnational Social Review*, 7(3), 325–330.
- Guerra, Paula (2022). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In: Saraiva, Miguel (org.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 75-91). London: Springer.
- Guerra, Paula (2020). The Song Is Still a ‘Weapon’: The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG*, 28(1), 14-31.

- Guerra, Paula & Feixa Pàmpols, Carles (2021). 'Not Just Holidays in the Sun'. Mapping, measuring and analysing DIY culture's impact across cities in the Global South. In: Campos, R., & Nofre, J. (orgs.). *Exploring Ibero-American youth cultures in the 21st Century. Creativity, resistance and transgression in the city* (pp. 243-258). Cham, Switzerland: MacMillan Palgrave.
- Guerra, Paula; Sousa, Sousa & Lopes, Ricardo (2022). Make the World Yours! Arts-based research in action in the Cerco do Porto Neighbourhood. In: Saraiva, Miguel (org.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 305-325). London: Springer.
- Hubert, Agnès (2010). *Empowering people, driving change: Social innovation in the European Union*. Online. Consult. 26 jul. 2023. Disponível em: https://ec.europa.eu/migrant-integration/library-document/empowering-people-driving-change-social-innovation-european-union_en
- Köngeter, Stefan & Schreiner, Timo (2023). Towards Inclusion: Systemic Change Through Organizational Education. *Social Inclusion*, 11(2), 115-123.
- Luca, Valerio; Gatto, Carola; Liaci, Silvia; Corchia, Laura; Chiarello, Sofia; Faggiano, Federica; Sumerano, Giada & Paolis, Lucio Tommaso De (2023). Virtual Reality and Spatial Augmented Reality for *Social Inclusion*: The "Includiamoci" Project. *Information*, 14(1), 1-22. <https://doi.org/10.3390/info14010038>
- Mulé, Nick J. & Gingrich, Luann Good (2023). Effecting Systemic Change: Critical Strategic Approaches for Social Inclusion. *Social Inclusion*, 11(2), 90-93.
- Mulé, Nick J. (2011). Advocacy limitations on gender and sexually diverse activist organizations in Canada's voluntary sector. *Canadian Journal of Nonprofit and Social Economy Research*, 2(1), 5-23.

Paula Guerra

Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: DIY, Alternative Culture & Society. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

Lígia Dabul

Doutora em Sociologia. Professora colaboradora dos Programas de Pós-Graduação em Sociologia e em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenadora do Nectar/UFF - Núcleo de Estudos Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Poeta. Universidade Federal Fluminense, R. Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói - RJ, 24220-900, Brasil. E-mail: ligia.dabul@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6224-9720.

Citação:

Guerra, Paula & Dabul, Lígia (2023). Envolvimento social ou uma apologia ao potencial transformador da arte. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 2-7. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a1>

COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH^{1.)}

COVID-19 E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E ARTES: UMA VISÃO DO SUL GLOBAL

COVID-19 ET LES POLITIQUES PUBLIQUES EN MATIÈRE DE CULTURE ET D'ARTS: UN APERÇU DU SUD GLOBAL

COVID-19 Y LAS POLÍTICAS PÚBLICAS SOBRE CULTURA Y ARTES: UNA VISIÓN DESDE EL SUR GLOBAL

Maria Alcinete Gomes de Menezes

Federal Rural University of the Semi-Arid, Mossoró, Rio Grande do Norte, Brazil

Gerciane Maria da Costa Oliveira

Federal Rural University of the Semi-Arid, Mossoró, Rio Grande do Norte, Brazil

Kyara Maria de Almeida Vieira

Federal Rural University of the Semi-Arid, Mossoró, Rio Grande do Norte, Brazil

Luíza Raphaela Xavier

Federal Rural University of the Semi-Arid, Rio Grande do Norte, Mossoró, Brazil

1.) This article was the result of the Program for the Development of Postgraduate Programs in the State of Rio Grande do Norte [Programa de Desenvolvimento dos Programas de Pós-Graduação do Estado do Rio Grande do Norte] proposal, belonging to the Rio Grande do Norte Research Foundation [Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Norte (FAPERN)] within the theme “Development and integration of technologies and materials for the sustainability and preservation of the semi-arid region in the year 2021 to 2023” and is being developed by the Cognition, Technologies and Institutions Program [Programa de Cognição, Tecnologias e Instituições (PPGCTI/UFERSA)].

[8] COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH •Maria Alcinete Gomes de Menezes •Gerciane Maria da Costa Oliveira •Kyara Maria de Almeida Vieira •Luíza Raphaela Xavier

Abstract: This work consists of research of the cultural public policies in the Brazilian northeast during the Covid-19 pandemic, with a special focus on the municipality of Mossoró, Rio Grande do Norte between March 2020 and March 2022. The main objective of this study is to identify the actions of the public power via public tenders, and to analyze their strategies to support the population of Rio Grande do Norte that produces culture and art as a form of living. The methodology is based on qualitative approaches such as bibliographic research, secondary data collection and mapping of public tenders on government platforms and social networks. The emergence of this research is oriented towards the importance of the public power in offering answers to culture producers who had their activities interrupted because of the Coronavirus. The results indicate that the State's emergency measures made possible the maintenance of the actions of culture and art, being the Lei Aldir Branco [Aldir Blanc Law] an important achievement of the cultural sector.

Keywords: public policies, cultural practices, Covid-19, Brazil.

Resumo: Este trabalho assenta numa pesquisa sobre as políticas públicas culturais no nordeste brasileiro durante a pandemia da Covid-19, com foco especial no município de Mossoró, Rio Grande do Norte, entre março de 2020 e março de 2022. O objetivo principal deste estudo é identificar as ações do poder público via editais e analisar suas estratégias de apoio à população do Rio Grande do Norte que produz cultura e arte como forma de vida. A metodologia baseia-se em abordagens qualitativas, como pesquisa bibliográfica, coleta de dados secundários e mapeamento de editais em plataformas governamentais e redes sociais. A emergência desta pesquisa está voltada para a importância do poder público em oferecer respostas aos produtores culturais que tiveram suas atividades interrompidas em decorrência do Coronavírus. Os resultados indicam que as medidas emergenciais do Estado possibilitaram a manutenção das ações de cultura e arte, sendo a Lei Aldir Branco uma importante conquista do setor cultural.

Palavras-chave: políticas públicas, práticas culturais, Covid-19, Brasil.

Résumé: Ce travail consiste en une recherche sur les politiques publiques culturelles dans le Nordeste brésilien pendant la pandémie de Covid-19, avec un accent particulier sur la municipalité de Mossoró, Rio Grande do Norte entre mars 2020 et mars 2022. L'objectif principal de cette étude est d'identifier les actions des pouvoirs publics par le biais d'appels d'offres et d'analyser leurs stratégies pour soutenir la population du Rio Grande do Norte qui produit de la culture et de l'art comme forme de vie. La méthodologie est basée sur des approches qualitatives telles que la recherche bibliographique, la collecte de données secondaires et la cartographie des appels d'offres publics sur les plateformes gouvernementales et les réseaux sociaux. L'émergence de cette recherche est orientée vers l'importance du pouvoir public dans l'offre de réponses aux producteurs de culture qui ont vu leurs activités interrompues à cause du Coronavirus. Les résultats indiquent que les mesures d'urgence de l'État ont permis de maintenir les actions culturelles et artistiques, la Lei Aldir Branco [Loi Aldir Blanc] étant une réalisation importante du secteur culturel.

Mots-clés: politiques publiques, pratiques culturelles, Covid-19, Brésil.

Resumen: Este trabajo consiste en una investigación de las políticas públicas culturales en el nordeste brasileño durante la pandemia del Covid-19, con especial foco en el municipio de Mossoró, Rio Grande do Norte entre marzo de 2020 y marzo de 2022. El objetivo principal de este estudio es identificar las acciones del poder público a través de licitaciones públicas, y analizar sus estrategias de apoyo a la población de Rio Grande do Norte que produce cultura y arte como forma de vida. La metodología se basa en abordajes cualitativos como investigación bibliográfica, recolección de datos secundarios y mapeo de licitaciones públicas en plataformas gubernamentales y redes sociales. El surgimiento de esta investigación se orienta hacia la importancia del poder público en ofrecer respuestas a los productores de cultura que vieron interrumpidas sus actividades como consecuencia del Coronavirus. Los resultados indican que las medidas de emergencia del Estado posibilitaron el mantenimiento de las acciones de cultura y arte, siendo la Lei Aldir Branco [Ley Aldir Blanco] una importante conquista del sector cultural.

Palabras clave: políticas públicas, prácticas culturales, Covid-19, Brasil.

1. Beginning

With the social isolation caused by the Covid-19 health crisis in Brazil, many economic sectors were affected. This social impact was particularly visible in the field of culture and art, considering that their forms of circulation, to a large extent, presuppose agglomerations, face-to-face contact, interactions and the presence of the public, something that was prohibited by the state and by the health organisations worldwide (Howard *et al.*, 2021). It can be said that the cultural artistic sphere was one of the first to have its face-to-face activities suspended, as well as one of the last to resume its dynamics along the gradual and non-linear return. In the meantime, interventions by the public sectors were extremely important to subsidize the cultural field and its producers. Emergency public policies developed at a local and national level, making it possible to carry out activities such as theatrical presentations, lives, soirees, courses, workshops, mediated by digital media and digital languages. That said, listing which public policies were carried out in the pandemic context of Rio Grande do Norte, particularly on the municipality of Mossoró, located in the West Potiguar region, is the main objective of this article.

This research has a qualitative approach, and in that sense this paper is based on the gathering and analysis of data from bibliographic and documentary research, as well as research and data collection in websites and repositories with information related to the cultural/artistic field, specifically in the case of Brazil, and in Mossoró. Initially, a survey – related to works on cultural policies in the context of the Covid-19 pandemic - was carried out, with the intent to explore some of the topics that were discovered in the bibliographic and documental research. This was an exploratory survey, with a limited circulation online, and it was conducted by using a snowball sampling. Subsequently, the authors mapped the actions undertaken in the context of the semi-arid region of Potiguar related to the support of culture and arts - during the pandemic – by state public policies, focusing on the municipality of Mossoró. Regarding the bibliographical research, the authors tried to convey a broad state of the art approach, being used search engines for academic works, such as Google Scholar, CAPES portal, Scielo Website and publication portals of universities and educational institutes, and in that sense, a relational data base was constructed, with the

[10] **COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH •Maria Alcinete Gomes de Menezes •Gerciane Maria da Costa Oliveira •Kyara Maria de Almeida Vieira •Luíza Raphaela Xavier**

intent to systematize the concepts that were being addressed in relation to public policies, art, culture and covid-19 in Brazil and in Mossoró^{2.)} . For this purpose, we aim to map public tenders for the promotion of culture in the semi-arid region of the state of Rio Grande do Norte in the period of the Covid-19 pandemic, with a time frame from March 2020 to March 2022, initially on official websites of the government of the State of RN, and on social networks such as Instagram and Facebook of entities and collectives associated with art and culture. Subsequently, we seek to identify public policies aimed at culture producers launched in the semiarid region during the Covid-19 pandemic period.

Discussing the functioning of this sector at this specific moment comes from the understanding that research on culture is a starting point and redefinition of important routes for cultural management, whether public or private, and that the academy is also a relevant space for analysis and supply of data from this sphere. The article “Research as an input for cultural policies, challenges and experiences in the context of the Covid-19 pandemic” (Rocha *et al.*, 2021) instigates a debate, based on the need to produce and analyze data that enable the promotion of culture, while systematically and continuously considering that the absence of data produced in a constant and reliable way impacts the process of institutionalization of culture.

The *Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais* [National System of Cultural Information and Indicators], established by Law No. 12.343 in 2010, with the objective of functioning as a national culture database, as well as supporting the monitoring of the implementation of the National Culture Plan (PNC)^{3.)} , presents itself as a fundamental landmark that points to the guideline of information as a crucial element in the planning, management and execution of public policies. However, the potential and limits of using research as an input for the elaboration of cultural policies - due to the absence of a routine of data use in the planning of cultural management -, was put to the test with Covid-19. The global and transversal scale of the pandemic has brought several challenges to the sectors related to consumption, demanding a more effective coverage of public resources. It was

2.) We considered all the works found from the use of the elements for the location of the articles using the following keywords: Culture Policies, Cultural Practices, Technologies, and Covid-19 Pandemic, in a perspective that aims to address contemporary facts.

3.) The first and only edition of the Plano Nacional de Cultura [National Culture Plan] (PCN) was implemented through Law No 12.343, from 2010, “considering the expiration of the legal term stipulated as ten years and the need to maintain not only the programmatic achievement of the PNC’s objectives, but also the financial operationalization of the right to culture, which would face delicate aspects, if there was no extension of the validity. The PNC constitutes a set of principles, objectives, guidelines, strategies, actions and goals that guide the Public Power in the formulation of cultural policies, whose main objective is to promote and preserve Brazilian cultural diversity”. The law that increases the term of validity of the National Culture Plan (PNC) to 12 years was enacted, on the grounds that “the change in the validity of the PNC would be justified by the need to carry out actions at a national level and adopt the necessary procedures for the elaboration and establishment of a new Plan”. Available in: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2021/06/plano-nacional-de-cultura-aumenta-vigencia-para-12-anos#:~:text=O%20PNC%20constitui%20um%20conjunto,preservar%20a%20diversidade%20cultural%20brasileira>.

postulated that the institutions responsible for the research, should produce reports in understandable language so that culture producers had access to them, and were actually benefited by them. Indeed, the pandemic highlighted the importance of producing diagnoses and studies that contribute to subsidizing public action in the cultural and artistic field (Rocha *et al.*, 2021).

This strategic perspective draws attention to the understanding that the cultural and artistic field mobilizes a significant portion of the country's economic revenue, articulating primary and secondary chains, in sectors such as tourism and cultural heritage industries. Its importance is also material, especially because it derives from the understanding of culture/art as a resource, as a productive entity. The promotion of culture and art does not, therefore, represent a merely amateurish practice of the State or other institutional entities. Culture and art in Brazil, and in Mossoró, also depends on private initiatives that promote actions in the cultural sphere, but their support operates in a manner of generating sustainable development, in its different components: social, environmental and economic.

It is characteristic of the so-called cultural capitalism (Yudice, 2013), which enhances approximations between culture and economic value and impacts. As Miguez (2009: 24) points out, "it is in its interface with the field of economics that culture has come to demand the attention of the scientific-academic world, governmental institutions, multilateral agencies". These approximations find their most remote origins in the 19th century, in Europe; a period of constitution of a market supported by symbolic cultural goods, established by the insertion of artists in the capitalist logic of production, circulation and consumption, but which, without a doubt, are intensified and extended to a global level in the current context. In fact, Paula Guerra's work on cultural policies also serves as a basis for the study carried out and summarised here, especially since she recognises, in her theoretical and field incursions, that culture is becoming an intelligible element, that is, it is becoming increasingly difficult to separate production, consumption and mediation in the elaboration of a policy (Guerra, 2020). In fact, this immiscibility regarding the triad of contemporaneity was further aggravated by the coronavirus pandemic, in the sense that cultural policies during and after the pandemic had to attack these three fronts simultaneously, thus causing failures and some bottlenecks in the system.

Culture is, therefore, a driver of development and in the Brazilian case, as in Latin America in general, that relies on a strong role of the State. Guerra (2020) defines cultural policies as an institutional process that encompasses various intervention practices, but which are based on two primary dimensions, namely power and culture. In that sense, public policies are not only carried out in the sense of organizing and mobilizing the cultural sector, favoring the visibility of collectives and manifestations without immediate commercial interests, but also of regulating and coordinating the functioning of the cultural sphere, not leaving this role exclusively to the market. It is based on the understanding that "cultural goods" appear as "public goods", "(...) whose mark has been its collective, inexhaustible and non-excludable character – unlike other goods, marked by finitude, privacy and exclusion." (Miguez, 2009: 102). It is in this sense that public instruments must enable cultural promotion and access.

In the pandemic period, public intervention in this field was called for by the demands of the by the complete sector composed of cultural workers, especially on social networks - with the #TodosPelaCultura movement -, and by the pressure arising from disputes between the Union and States for the emergency launch of public tenders for cultural presentations in digital platforms. As a result of this mobilization, the Aldir Blanc Law was created; being its name given in honor of the singer, songwriter and instrumentalist from Rio de Janeiro, who died on May 4th due to complications from covid-19. With this in mind, we can state – through our documental research – that the Lei Nacional de Emergência Cultural [National Law for Cultural Emergency] (n° 14.017/2020: n/p)^{4.)} - in article 1 - states that it would provide emergency action "aimed at the cultural sector to be adopted during the state of public calamity recognized by Legislative Decree n°6. March 2020" (Brazil, 2020). The amount of R\$ 32,552,215.46 was allocated to the State of Rio Grande do Norte, and R\$ 1,969,285.05 specifically to the municipality of Mossoró, including in this economic support, fundings directed to the implementation of social actions/innitiatives related to music, visual arts, theater, literature and other activities.

2. The culture crisis before and during the Covid-19 pandemic

For Holanda and Lima (2020), the history of cultural policies in Brazil has always been marked by a certain authoritarianism, by its late character, but also by a series of discontinuities and institutional and social weaknesses (Rubim & Bayard, 2008). During the PT (Workers' Party) administration period - headed by Dilma Rouseff, as we will see later - there were several developments, in the sense of reformulating and structuring them, however, the previous historical period stubbornly did not dissipate.

Thus, as previously stated, the effects of the covid-19 pandemic have devastated the field of art and culture. The radicalization of difficulties for the agents of culture has become even more visible, to some extent also due to the intensification of networks and social media. However, it should be noted that the tensions regarding the lack of investments and public policies - aimed at art and culture - were not inaugurated with the pandemic. Based on this premise, we consider it relevant to mention the works of Nicolas Demertzis and Ron Eyerman (2020) and the concept of cultural trauma introduced and defined by them to describe the Brazilian reality in terms of cultural policies, especially in the region analysed here. It is indisputable that the pandemic has triggered multiple crises that have affected almost every aspect of the daily lives of Brazilian and non-Brazilian citizens. In addition to presenting itself as a threat to the health and vitality of each individual, the pandemic has also highlighted various disruptions of a systemic nature closely related to decision-making powers and other public and political bodies. Vejamos que between 2003 and 2009 the budget of the Ministry of Culture grew by 142% (Bueno *et al.*, 2018), in 2011, the appointment of Ana de Hollanda to the position of minister of culture and her removal the following year "already with a deficit

4.) Also known as Aldir Blanc Law.

in representation and in its legitimacy” (Barbalho, 2018: 246), is a strong indicator of the sector's crises. Thus, the authors define cultural trauma as a further extension or consequence of the crisis, i.e., cultural trauma can be understood as an identity crisis that affects the individual and the collective. However, here, we understand that cultural policies can be seen as a means to combat the stage of cultural trauma. Let's see that countries like Italy or the United States of America were severely affected by the pandemic, even Spain, reporting thousands of deaths daily, but none of them evolved into a state of cultural trauma, because relevant decisions were taken from the point of view of culture and its recovery. If it is possible to make a joke with everyday life, we can say that cultural policies and state intervention are 'cure' for that cultural trauma.

Regarding the decades of 2011-2020, it is worth highlighting that the emergence of a troubled time for Brazil, with the country being marked by a giant instability in political, economic, social and cultural terms. In 2013, we had a wave of protests, the impeachment of 2016, the transitional government of Michel Temer (2017) and the election of Jair Bolsonaro at the end of 2018 (Almeida, 2019). Among the historical events stated in the previous quote, after a coup that led to the impeachment of President Dilma Rousseff and the arrival of Michel Temer to power, the crisis worsened: even in 2016 (Almeida, 2019) there was an attempt to close the Ministry of Culture, which was only reversed due to the popular mobilization that spread across the country (Barbalho, 2018). They are returning to the idea of cultural trauma, Demertzis and Eyeran (2020) state that cultural trauma occurs when the foundations of collective identity are broken, giving rise almost immediately to the emergence of processes of interpretation of the event and reparation of events. Again, cultural policies are essential because they enhance - albeit almost unilaterally - the search for answers while articulating the narrative of trauma with needs. For example, Dilma's impeachment can be understood this way, as it was associated with a series of media outbreaks involving corruption and linking her party to these acts. Michel Temer's rise to power can be understood as an attempt to restore or cease the cultural trauma, which affects the collective, as much as it affects the individual. Moreover, cultural trauma is seen as a specific form of collective trauma in which groups of individuals feel similarly affected, such as artists, producers, publishers, roadies, establishment owners, etc.... The pandemic, as a cultural trauma, has further highlighted the fragilities of a system that was itself already internally shattered at its base (Howard *et al.*, 2021).

Between 2017 and 2018, during the organizing actions for the past election, several attacks on the field of art and culture were materialized: closing of exhibitions, censorship practices, oppression, and violence against minority populations, opposed to the identity agendas that were gaining strength since the previous decade (Almeida, 2019). The victory of Jair Messias Bolsonaro for the post of president of the republic, confirmed the victory of a power agenda based on the attack on human rights, the praise of torture and death, the loss of conquered civil rights and the disregard for the working class.

On January 1, 2019, following the administrative reforms of the newly sworn in government of Jair Bolsonaro, the Ministry of Culture was officially extinguished by Provisional Measure Nº 870. After its extinction, the Ministry of Culture became a secretariat, the Secretaria

[14] **COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH • Maria Alcinete Gomes de Menezes • Gerciane Maria da Costa Oliveira • Kyara Maria de Almeida Vieira • Luíza Raphaela Xavier**

Especial da Cultura [Special Secretariat for Culture] (Secult). On May 21, 2020, Decree N° 10,359 was published in the Diário Oficial da União [Federal Official Gazette]. This decree established the transfer of the Special Secretariat for Culture (Secult), from the Ministry of Citizenship to the Ministry of Tourism. The document also details the relocation of positions in commissions and positions of trust, in addition to changing the regulatory structure of tourism. Thus, the National Film Agency (Ancine), the Institute of National Historical and Artistic Heritage (Iphan), the Brazilian Institute of Museums (Ibram), the National Library Foundation (FBN), the Casa de Rui Barbosa Foundation (FCRB), the Palmares Cultural Foundation (FCP) and the National Arts Foundation (Funarte) became linked to the Ministry of Tourism, with the assistance and supervision of the Special Secretariat for Culture.

Added to this set of measures - that disrupted the Culture in Brazil - are the speeches of the directors of the Department of Culture and the Palmares Foundation that express racism, discrimination and public authoritarianism, with practical results, for example, the disregard for patrimonies such as the Cinemateca Brasileira (partially burned down in July 2021), or the Fundação Palmares, whose books were censored (S/A, 2022). Therefore, from the beginning, the government of Bolsonaro was marked by several challenges in different areas, including the culture and art. Even today, now with the election of Lula, Brazil continues to face a serious crisis regarding cultural policies that are no longer only intertwined with the causes and effects of the pandemic, but with an imposing form of governance and with fundamentally economic and conservative interests. Authors such as Patrício (2022) emphasise that Brazil is facing a scenario of strong political, economic, and social - and cultural, we might add.

Fernando Chacovachi (2019), in his book "Manual e Guia do Palhaço de Rua" [Manual and Guide of the Street Clown] strongly comments on Brazil's failure to create and apply public policies for culture.. This history of actions that weakened public policies aimed at culture was followed by events resulting from the covid-19 pandemic, which further worsened the situation of producers, managers, and workers in this area. It is symptomatic that the largest mobilization at a national level, in support of the cultural sector (the Aldir Blanc Law) - which allocated 3 billion reais to the sector - was not an initiative of the Special Secretariat for Culture, but of federal deputy Benedita da Silva (PT-RJ). "In fact, it seems that Brazil has become, therefore, the country in which the term crisis has become synonymous with a sector that has been dying for some years. Thus, the effects of covid-19 are placed like a shovel of lime on an already precarious structure" (Marcondes & Sant'anna, 2021: 15).

Thus, the previous problems of the artistic and cultural sector in Brazil, added to the need for restrictive measures on circulation due to the Covid-19 pandemic, led to the impossibility of sustenance for those who make a living from art and culture. But this disastrous situation did not stop them. In addition to the protests held in September 2020, demanding effective measures for the sector, professionals in the sector found in the virtual environment an alternative solution. Returning to the previous premise, referring to the digital field and the fact that it was one of the alternatives imposed by the pandemic, Holanda and Lima (2020) do not fail to highlight the fact that public policies for culture fail to enhance the existence and creation of alternative methods, that is, independent movements carried out by artists

and creators, which materialised in the implementation of actions and programmes complementary to art and culture. We refer to this note in order to support Guerra's (2020) considerations regarding the importance, in contemporary times, of information technologies (Guerra, 2019; Silva *et al.*, 2015). Thus, Holanda and Lima (2020) emphasise that cultural wealth in Brazil cannot keep up with a cycle of disengagement or disinvestment of the Brazilian State in culture. According to the authors, "The biggest challenge for Brazilian artists over the years is to transform culture into a state policy, decoupled from governmental political policies" (Holanda & Lima, 2020: 1).

Since the first months of the pandemic, through the use of the internet, there has been an explosion of cultural events: concerts, exhibitions, live streams, dance classes, conferences, lectures, concerts, plays, soirees, dramatic book reading, etc. Besides being an alternative for the survival of culture and art producers, it shows how fundamental the artistic and cultural sector has become for keeping people at home; without these productions, the experience of social isolation would certainly be much more difficult and harmful. However, unfortunately the expansion of the diffusion of culture through digital means was not accompanied by the remuneration of the work of artists in the market. Furthermore, the migration to the virtual environment does not include all sectors of the creative economy, and the fact that the isolation has widened the demand to produce culture did not cause, in Brazil, a political valorization of these activities.

To alleviate the reality described above, some survival strategies were created. Among them, individual agents in the sector started to hold events to raise funds in order to help colleagues that make up the art world (Becker, 2008), so that those who depend on art and culture to make a living, but do not occupy positions of visibility, could rely on donations to support themselves and their families. As stated by Marcondes and Sant'anna (2021: 18), the "social microcosm that involves not only artists, but the entire chain of production of art and culture". In addition to individual initiatives, in some states and municipalities it was possible to count on public tenders for resources launched by a few governors, also by some companies. In the case of this article, the focus of the discussion is on the cultural policies implemented in Rio Grande do Norte, more specifically in Mossoró, which is the second largest city in the state.

3. Emergency culture policies in RN and Mossoró

Considering that the cultural sector works directly with the public, such as in theater shows, musical shows, circus shows, cinema, galleries, artistic exhibitions and others, it is important to say that the pandemic period, it was necessary to close cultural spaces, therefore, the culture sector was the first to paralyze its activities. This emergency put producers at the mercy of public policies in the search for other subsistence alternatives: "In different countries around the world, economic aid programs were created to deal with the consequences of the pandemic, in several of them exclusive measures were adopted for artists and independent professionals in the cultural sector" (Pessoa *et al.*, 2021: 195).

[16] **COVID-19 AND PUBLIC POLICIES FOR CULTURE AND THE ARTS: AN INSIGHT FROM THE GLOBAL SOUTH** • Maria Alcinete Gomes de Menezes •Gerciane Maria da Costa Oliveira •Kyara Maria de Almeida Vieira •Luíza Raphaela Xavier

These policies covered not only cultural professionals directly linked to artistic/cultural productions, but also secondary agents that constituted a support network that performs chain functions in the production of culture, such as sound technicians, illuminators, cultural producers, maids, roadies and others. In Rio Grande do Norte, artistic-cultural activities were interrupted due to the alarming cases of covid-19, as well as in other Brazilian states. Even with the challenges, producers looked for alternative ways to maintain their artwork by adapting contents to digital formats. Public tenders that were in progress had to review the forms of implementation, providing for the realization of activities through digital means. This statement is also supported by Guerra *et al.* (2021), when the authors mention that most artists who did not have a position of stardom were forced to transpose their artistic content into the digital field, as a way to obtain some kind of income that would make up for the lack of financial support from the State. This statement is made in relation to Portugal, but could easily be transposed to Brazil. From another perspective, authors such as D'Amato and Cassella (2020), the use of digital platforms can also be seen as a way for artists to have a certain artistic freedom that was taken away from them with the pandemic and that, in turn, is often taken away from them when they apply for state support, for example. In fact, Guerra (2021) in one of her works highlights the relevance of do-it-yourself (DIY) artistic careers in countries of the Global South, such as Brazil. The author states that this mode of production should be understood as a mode of existence and not as a mode of resistance. This announcement by Guerra (2021) is directly in line with the weaknesses of the cultural public policies that we have highlighted here, because the use of a do-it-yourself practices, associated with the use of digital media, reveals, in itself, the fragility and the various discontinuities that mark (and have always historically marked) public policies for culture in Brazil. (Holanda & Lima, 2020). Moreover, the use of these types of practices and digital platforms (Facebook, Instagram, Bandcamp etc.), provide their users with a series of skills, knowledge and capacities that, in an idyllic scenario, could be enhanced within the framework of public policies for culture, while the actors and social agents in question would provide a deeper knowledge about markets, opportunities and weaknesses. This is one reading, others could be presented. In turn, few proposals and financial support actions for the digital environment were made flexible and implemented with the use of information communication technologies, so that it would largely cover the productive pole (artists and other producers) and the receptive pole (large audience of spectators who consume content from the artistic medium, although not all people have access to digital platforms).

At Rio Grande do Norte, there were a few projects to support the cultural sector, namely: the public tender "Transformando Energia em Cultura – 2019" [Transforming Energy into Culture – 2019], from the Sponsorship Program of COSERN, the Electrical Company of Rio Grande do Norte, the largest sponsor of culture in the state via state incentive law. In the public sector, the José Augusto Foundation (FJA), responsible for cultural management in RN, launched the emergency aid tender "Tô em casa, só na rede" ["I'm at home, only on (digital) networks"] and selected 105 proposals. (Pessoa *et al.*, 2021: 196).

Measures at a state level were also taken in other locations such as the neighboring state of Ceará with the "Festival Dendi Casa" [At Home Festival]; being that one of the main characteristics of these first public tenders offered by the states during the pandemic period

was the reduction of the bureaucratic steps present in routine processes of this nature. The simplification was due to the need to boost the access of cultural workers to resources and alleviate the emergency that had arisen in this sector. It is important to highlight that the political mobilization of the cultural field, which was constituted mainly in the spaces of social networks, was important for the activation of these policies. Added to these aspects are the disputes that emerged in the pandemic context between the Union and the States, causing in the cultural and artistic sphere the competition for the protagonism of measures by public agents.

The public tender "Transformando Energia em Cultura" [Transforming Energy into Culture] is presented as a partnership between COSERN - Neo Energy distributor in RN, with the Instituto de Neoenergia [Neo Energy Institute], which in turn is made possible by the Câmara Cascudo^{5.)} culture incentive program, which since 2019 is managed by the Instituto Neoenergia with a view to expanding sociocultural projects in RN. According to Instituto Neoenergia^{6.)}, the main objective of this policy is to support projects for the social inclusion of children, young people and women in social vulnerability, ensuring the generation of work and income, as well as the appreciation of local cultures and traditions. The authors emphasize that these initiatives of public tenders gained strength in the years of 2020, 2021 and 2022 (the latter also involving the State of Bahia and Distrito Federal, and with free registration until May 23) with annual editions of the tender, selecting sociocultural proposals that contribute to at least one of the Sustainable Development Goals (SDGs), such as: 1) Quality education; 2) Decent work and economic growth; 3) Sustainable cities and communities; and 4) Partnerships and means of implementation.

The results of these public tenders are published on the official website of Instituto Neoenergia, listing the projects that were approved, which, based on the year of 2020 (for example), cover the segments of multilingualism, folklore and popular traditions, cinema, and video, performing arts, music, visual and graphic arts, photography. We emphasize that the projects of the municipality of Mossoró/RN, "Cinemar" were approved as an initiative on the audiovisual field, characterized by a group of producers who idealized a 3D cinema with sessions of the film "Rexy – O Dinosauro" [Rexy – The Dinosaur], for children from state public schools. The project toured 15 cities on the Rio Grande do Norte coast (Tibau, Grossos, Areia Branca, Serra do Mel, Porto do Mangue, Guamaré, Macau, Galinhos, Caiçara do Norte, São Bento do Norte, Pedra Grande, São Miguel do Gostoso, Rio do Fogo, Touros,

5.) The Programa Estadual de Incentivo à Cultura [State Program for Culture Incentive] – Câmara Cascudo Cultural Program was established on December 30, 1999 by Law 7,799, and updated by Decree No. 29,179 of September 27, 2019. It works as an important instrument for democratizing access and encouraging culture, in order to stimulate cultural development in RN, and constitutes a tax waiver from the tax on the circulation of goods and provision of services (ICMS). Available at: http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/doc/DOC000000000264571.PDF.

6.) Public tender *transformando energia em cultura* [transforming energy into culture]. Portal do Instituto Neoenergia [Neo Energy Institute Portal]. Available at: <https://www.institutoneoenergia.org.br/pt/como-atuamos/arte-e-cultura/edital-transformando-energia-cultura/Paginas/default.aspx>.

and Ponta do Tubarão – Diogo Lopes)⁷⁾. Within the public sector, in 2020, the José Augusto Foundation (FJA)⁸⁾, responsible for cultural management in RN, launched the public tender for emergency aid “Tô em casa, tô na rede” [I’m home, I’m connected] and selected 105 proposals, providing a simplified virtual public call through the Government of the State of Rio Grande do Norte and the José Augusto Foundation. These initiatives were developed on social media with the payment of individual prizes of R\$ 1,900.00, with a view to assisting, on an emergency basis, workers of the RN culture who had their activities paralyzed as a result of the Covid-19 pandemic. The results of the projects were published on the official website of the state government, with segments similar to the first public tender analyzed here, in relation to the Neo Energy Institute, also including: audiovisual works, circus shows, dancing, literature, performance/diversity, theater shows.

In these segments, the city of Mossoró/RN was well represented. Initially, in the visual arts segment, it was represented by the plastic artist from Mossoró *Marcelo Amarelo*, by the artisan Odara Inaê and by Isaías Medeiros. In the audiovisual field, Plinio Dannillo, Mykaell Bandeira and Luíza Gurgel owned the spotlight. In the circus segment, Catharina Campello (*Live Circo Los Campêllos*) and Acádias Alves B. Filho. In popular culture projects, were present the poet Antônio Francisco and Wisley Cleber. In the music segment, the well-known *Kakau Monteiro* (*#KakauEmCasa*), “Alan Jones Pocket Show” and Odara Júlia. In the theater segment, Lígia Kiss with the illustrious project “Cordel: Poesia com acessibilidade”⁹⁾ [Cordel, Accessible Poetry].

Other institutions aimed at promoting culture in the state of Rio Grande do Norte also implemented public tendering to stimulate and support the cultural sector, such as Sesc/RN – Serviço Social do Comércio [Commerce Social Service], which implemented some actions in the context of the pandemic, of which we highlight the tender *Edital Poti – Cultural*. Based on the 2020 edition, the public tender for “artistic-cultural proposals” was initially launched and divided into two editions (Nº 002 and Nº 003), respectively.

In 2021, Sesc/RN launched four more public tenders, initially for the exhibition gallery in Cidade Alta – Natal/RN; the second for hiring a mediator in visual arts for a determined period for the calendar of the Sesc/RN gallery; third, for the art plurality line; and fourth, a last public tender in the audiovisual promotion line. In the current year of 2022, Sesc/RN released another edition also in the line of “audiovisual promotion”. Thus, among some public tenders for the field of culture in RN, hundreds of artists had both financial assistance

7.) Information extracted from the official Instagram page - @cinemar3d.

8.) The José Augusto Foundation was created by Decree No. 2,885 of April 8, 1963, acting as a cultural institution within the State Government, being responsible for developing, encouraging, supporting, disseminating, stimulating and documenting cultural activities. It is responsible for the process of listing the historical and architectural heritage and also the intangible cultural heritage. Available at: <http://www.cultura.rn.gov.br/Conteudo.asp?TRAN=ITEM&TARG=3523&ACT=&PAGE=0&PARM=&LBL=A+secretaria>.

9.) Information extracted from the *Papo Cultura* website. Available at: <https://papocultura.com.br/edital-to-em-casa-to-na-rede-resultado/>.

and the visibility and opportunity to keep their professions up in the artistic environment, and consequently keep alive the local popular culture, this time with the integration of technologies in a new and atypical format: the digital one. The Aldir Blanc Law describes (in article 2) that the Union will deliver to the States, the Distrito Federal and the Municipalities, in a single installment, in the year of 2020, the amount of R\$ 3,000,000,000.00 (three billion reais) for application, by the local Executive Powers, in emergency actions to support the cultural sector through:

I – monthly emergency income for workers in culture;

II – monthly subsidy for the maintenance of artistic and cultural spaces, micro and small cultural enterprises, cooperatives, cultural institutions and community cultural organizations that had their activities interrupted due to social isolation measures; and

III – public tenders, public calls, prizes, acquisition of goods and services linked to the cultural sector and other instruments intended for the maintenance of agents, spaces, initiatives, courses, productions, development of creative economy and solidarity economy activities, audiovisual productions, cultural events, as well as artistic and cultural activities that can be broadcasted over the internet or made available through social networks and other digital platforms (Brazil, 2020).

The resource was administered by municipal and state bodies of cultural public management. The State of Rio Grande do Norte, as well as all the states in the country, had its artistic-cultural activities paralyzed due to the pandemic in all sectors of culture. Among the tenders covered by the Aldir Blanc Law in the State of RN in 2020, the public tender “*formação e pesquisa – troca de saberes à distância*” [training and research – exchange of knowledge at a distance] (Tender nº 003/2020)^{10.)} was launched by José Augusto Foundation (FJA), with the intention to select 140 artistic and cultural projects, in the different languages and segments for cultural producers active for at least 02 years, integrating the creative economy of the State of RN, with a total of one and a half million in funds for this purpose. Among the territories, the region of Assú/Mossoró is present, with a total of 17 prizes, and the value of R\$ 127,500.00.

For the year of 2021, we highlight the *prize Prêmio Glorinha Oliveira Apoio Emergencial a Trabalhadores e Trabalhadoras da Cultura Potiguar* [Glorinha Oliveira Prize for Emergency Support to Workers of Rio Grande do Norte Culture] (Tender N° 002/2021)^{11.)}, also launched

10.) Public tender available at: http://www.adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC000000000242746.PDF.

11.) Public tender available at: http://www.adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC000000000274269.PDF.

by FJA and aimed at selecting 400 projects with individual prizes of R\$ 4.5 thousand, characterized as life stories destined to constitute a collection of artistic and cultural memory of the state, focusing on career and work through the autobiography of workers who have active artistic-cultural production in RN. We underline that, among the territories subdivided for this public tender, the region of Assú/Mossoró-interior received an amount of R\$ 220,500.00, for a total of 49 prizes/beneficiaries.

Furthermore, by means of research on the tracking of tenders carried out in this study, at state and municipal levels, the public tenders are created for the state of RN in a generic way, and mostly divided by territories, where Assú /Mossoró occupies one of the prize quotas for culture producers. Furthermore, around the beginning of the Covid-19 pandemic and during the health crisis that plagues its citizens, the municipal government of Mossoró created the decree N° 5805 of September 9, 2020, with a view to providing for "emergency actions aimed at the cultural sector to be adopted during the state of public calamity", as stated in its 1st art. (PMM, 2020: 1). This decree legally ensures the bureaucratic procedures to be followed by workers in the field of culture, the provisions of Federal Law n. 14.017, of June 29, 2020 - Aldir Blanc Law and recognized by Legislative Decree N°. 6, of March 20, 2020, in order to decentralize financial resources transferred by the union directly to the municipality, with the following destination, according to its art. 2, items I and II:

I – Monthly subsidies for the maintenance of artistic and cultural spaces, cultural micro-enterprises and small enterprises, cooperatives, institutions and community cultural organizations that had their activities interrupted due to social isolation measures, in compliance with the provisions of item II of the caput of art. 2º from Federal Law nº 14.017, 2020;

II - Public tenders, public calls or other instruments applicable to prizes, acquisition of goods and services linked to the cultural sector, maintenance of agents, spaces, initiatives, courses, productions, development of creative economy and solidarity economy activities, audiovisual productions, cultural events, and carrying out artistic and cultural activities that can be transmitted over the internet or made available through social networks and other digital platforms, in compliance with the provisions of item III of the caput of art. 2º from Federal Law nº 14.017, 2020.

Currently, the last public tender for culture promotion published in the Jornal Oficial Municipal [Official Municipal Journal] (JOM), by the Municipality of Mossoró - PMM in April 2022, which according to Santos (2022), focuses on the accreditation of companies to raise financial resources through funds for sponsorship, marketing and incentives with the incentive laws of state and federal agencies, given that the hiring of companies through accreditation aims to provide the municipality with better service to the organizational, political and social purposes of the event, project or activity by contracting the largest possible number of artistic service providers, valuing regional artists and encouraging cultural producers.

References

- Almeida, Ronaldo (2019). Bolsonaro Presidente. Conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira [Bolsonaro President. Conservatism, evangelicalism and the Brazilian crisis]. *Novos Estudos*, 38(01), 185-213.
- Barbalho, Alexandre (2018). Política Cultural em Tempo de Crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer [Cultural Policy in a Time of Crisis: the Ministry of Culture in the Temer Government]. *Revista de Políticas Públicas da UFMA*, 22, 239-260.
- Becker, Howard S. (2008). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bueno, Maria Lucia; Sant'anna, Sabrina M. P. & Dabul, Ligia (2018). Sociologia da Arte: breve histórico da construção de uma disciplina [Sociology of Art: a brief history of the construction of a discipline]. *Revista Brasileira de Sociologia*, 6, 266-289.
- Chacovachi, Fernando (2019). *Manual e Guia do Palhaço de Rua* [Manual and Guide of the Street Clown]. Buenos Aires: Colectivo Contramar.
- Demertzis, Nicolas & Eyerman, Ron (2020). Covid-19 as cultural trauma. *American Journal of Cultural Sociology*, 8, 428-450.
- Fundação José Augusto (2021). *FJA Edital n.002/2021 – Prêmio Glorinha Oliveira – Apoio Emergência a Trabalhadores e Trabalhadoras da Cultura Potiguar* [FJA Notice n.002/2021 - Glorinha Oliveira Award - Emergency Support for Potiguar Culture Workers]. Consult. May 2022. Available at: http://www.adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC000000000274269.PDF.
- Fundação José Augusto (2020). *Edital n.º 03/2020 – FJA. Formação e Pesquisa – Troca de Saberes a Distância* [Call for proposals no. 03/2020 - FJA. Training and Research - Exchange of Knowledge at a Distance]. Consult. May 2022. Available at: http://www.adcon.rn.gov.br/ACERVO/secretaria_extraordinaria_de_cultura/DOC/DOC000000000242746.PDF.
- Guerra, Paula (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138.
- Guerra, Paula (2020). Políticas culturais e cultura no século XXI: desafios e mudanças [Cultural policies and culture in the 21st century: challenges and changes]. *Cadernos do Observatório/Prefeitura Municipal de Fortaleza*, 8(8), 95-103.
- Guerra, Paula (2019). Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa [Thinking about cultural policies in the 21st century: the case of Lisbon]. *Revista NAVA*, 3(2), 157-179.
- Guerra, Paula; Oliveira, Ana & Sousa, Sofia (2021). Um requiem pelas músicas que perdemos. Percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal [A requiem for the songs we lost. Journeys with stops through the impacts of the pandemic on independent music production in Portugal]. *O Público e o Privado*, 19(38), 171-198.
- Holanda, Neto & Lima, Valesca (2020). Movimentos e ações político-culturais do Brasil em tempos de pandemia do Covid-19 [Brazil's political and cultural movements and actions in times of the Covid-19 pandemic]. *Interface: a journal for and about social movements*. Available at: <https://mural.maynoothuniversity.ie/12876/1/Holanda-e-Lima.pdf>

- Howard, Frances; Bennett, Andy; Green, Ben; Guerra, Paula; Sousa, Sofia & Sofija, Ernesta (2021). 'It's Turned Me from a Professional to a "Bedroom DJ" Once Again': COVID-19 and New Forms of Inequality for Young Music-Makers. *YOUNG*, 29(4), 417-432.
- Marcondes, Guilherme & Sant'anna, Sabrina Parracho (2021). Arte em tempos de pandemia: rotas para análises. *O Público e o Privado*, 19(38), 11-22.
- Miguez, Paulo (2009). Aspectos de constituição do campo de estudos em *Economia da Cultura* [Aspects of the constitution of the field of studies in economics of culture]. In Reis, Ana Carla Fonseca [ed.]. *Economia da Cultura* [Economy of Culture]. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- Patrício, Raquel de Caria (2022). Brazil: Country on Hold, Political Tension Running High. *Athens Journal of Social Sciences*, 9(2), 141-160.
- Pessoa, Nara da Cunha; Rodrigues, Edivânia Duarte; Bernardo, Hilana; Costa, Thácito Regies (2021). Políticas culturais no Rio Grande do Norte no contexto da pandemia do Covid-19 [Políticas culturais no Rio Grande do Norte no contexto da pandemia do Covid-19]. *Pol. Cult. Rev.*, 14(1), 192-213.
- Prefeitura Municipal de Mossoró – PMM (2020). *Decreto n.º 5805* [Decree n.º5805]. Consult. Maio de 2022. Disponível em: <<https://www.prefeiturademossoro.com.br/wp-content/uploads/2020/09/DECRETO-5805-Lei-Aldir-Blanc-Cultura.pdf>>.
- Rocha, Renata; Costa, Leonardo; Neto, Carlos B. Paiva; Caldas, Raíssa (2021). Pesquisas como insumo para políticas culturais: desafios e experiências no contexto da pandemia de Covid-19 [Research as input for cultural policies: challenges and experiences in the context of the Covid-19 pandemic]. *Políticas Culturais Em Revista*, 14(1), 133-164.
- Rubim, António & Bayardo, Rubens (2008). *Políticas culturais na Iberoamérica* [Cultural policies in Ibero-America]. Salvador: Editora UFBA
- Santos, Solange (2022). *Secretaria de Cultura publica edital de credenciamento de empresas para captar recursos para os eventos culturais do município* [Secretariat of Culture publishes notice of accreditation of companies to raise funds for cultural events in the municipality]. Consult. May 2022. Available at: <https://prefeiturademossoro.com.br/noticia/secretaria-de-cultura-publica-edital-de-credenciamento-de-empresas-para-captar-recursos-para-os-eventos-culturais-do-municipio>.
- Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa Pérez & Guerra, Paula (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise [Local cultural policies: contributions to a model of analysis]. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (78), 105-124.
- S/A (2022). De censura a assédio moral, relembre gestão de Sérgio Camargo na Palmares [From censorship to moral harassment, remember Sérgio Camargo's management at Palmares]. *Folha de S. Paulo*. Consult. Julho de 2022. Available at: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/de-censura-a-assedio-moral-lembre-gestao-de-sergio-camargo-na-palmares.shtml>
- Yudice, George (2013). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* [The convenience of culture: uses of culture in the global age]. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Maria Alcinete Gomes de Menezes

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cognição, Tecnologias e Instituições pela Universidade Federal Rural do Semi-Árido. Campus Central de Mossoró/RN. Graduada em Licenciatura Interdisciplinar em Educação do Campo com Habilitação em Ciências Humanas e Sociais (UFERSA). Licenciada em Pedagogia (2019) pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Especialista em Educação Especial, Psicopedagogia Clínica e Institucional (2020), pela Faculdade Venda Nova do Imigrante. Integrante do grupo de estudos e pesquisas do CNPq (UFERSA) com a temática: Observatório das Desigualdades Socioespaciais, Dinâmicas Territoriais e Usos dos Território no Semiárido Brasileiro. Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa em Ciências Humanas, com a temática: Políticas Públicas de Cultura e Arte no Rio Grande do Norte: um recorte do semiárido no contexto da pandemia do Covid-19. Técnica em Cooperativismo (2018), pela Escola Agrícola de Jundiá - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. R. Francisco Mota, 572 - Pres. Costa e Silva, Mossoró - RN, 59625-900, Brasil. E-mail: alcinetemenezes@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7601-4156.

Gerciane Maria da Costa Oliveira

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2015), Mestre em Sociologia pela mesma instituição. Atualmente é professora Assistente I do curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Semi-Árido, onde participa do Conselho de Curso de Licenciatura em Educação do Campo, do Núcleo Docente Estruturante e do Comitê de Graduação. É líder do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ensino de Sociologia e Ciências Humanas, vinculado à UFERSA e membro integrante do Grupo de Estudos em Cultura, Comunicação e Arte. R. Francisco Mota, 572 - Pres. Costa e Silva, Mossoró - RN, 59625-900, Brasil. E-mail: gerciane.oliveira@ufersa.edu.br. ORCID: 0000-0003-4285-5405.

Kyara Maria de Almeida Vieira

Possui graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Campina Grande. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. Pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal de Campina Grande. Professora Adjunto CI (Dedicação Exclusiva) no Curso de Licenciatura em Educação do Campo, Docente vinculada ao Centro de Referência de Direitos Humanos e docente permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cognição, Tecnologias e Instituições, ambos da Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Campus Mossoró. Pesquisadora do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ensino de Sociologia e Ciências Humanas, do Grupo de Pesquisa Núcleo de Investigações e Intervenções em Tecnologias Sociais/NINET, do Grupo Flor e Flor Estudos de Gênero e Sexualidade. Membro do Arquivo Lésbico Brasileiro, da Rede de Historiadoras e Historiadores LGBTQI+, da Rede Latino-Americana de Arquivos, Museus, Acervos e Investigadores LGBTQIA+. Conselheira do Museu Bajubá. R. Francisco Mota, 572 - Pres. Costa e Silva, Mossoró - RN, 59625-900, Brasil. E-mail: kyara.almeida@ufersa.edu.br. ORCID: 0000-0001-8147-4643.

Luíza Raphaela Xavier

Graduada em Serviço Social pela Universidade Potiguar. Especialista em Políticas Públicas com Intervenção Social. Mestranda em Cognição, Tecnologias e Instituições pela Universidade Federal Rural Semiárido. Membro do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ensino de Sociologia e Ciências Humanas. Estudante no grupo de pesquisa Grupo Flor e Flor Estudos de Gênero e Sexualidade da Universidade Estadual da Paraíba. Atuando na área das Ciências Humanas, nos campos de pesquisa em corpo, gênero, sexualidade, e trabalho sexual. R. Francisco Mota, 572 - Pres. Costa e Silva, Mossoró - RN, 59625-900, Brasil. E-mail: x.luiza@yahoo.com. ORCID: 0000-0002-8554-3463.

Receção: 10-08-2022

Aprovação: 27-10-2022

Citação:

Menezes, Maria Alcinete Gomes de; Oliveira, Gerciane Maria da Costa; Vieira, Kyara Maria de Almeida & Xavier, Luíza Raphaela (2023). Covid-19 and public policies for culture and the arts: an insight from the Global South. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 8-25. ISSN 2184-3805. DOI: [DOI:https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a2](https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a2)

CRUZANDO PAISAGENS CRIATIVAS E PRÁTICAS INCLUSIVAS NO PROGRAMA BAIROS SAUDÁVEIS^{1.)}

CROSSING CREATIVE LANDSCAPES AND INCLUSIVE PRACTICES IN BAIROS SAUDÁVEIS PROGRAM

TRAVERSER LES PAYSAGES CRÉATIFS ET PRATIQUES INCLUSIVES DANS LE PROGRAMME BAIROS SAUDÁVEIS

CRUZANDO PAISAJES CREATIVOS Y PRÁCTICAS INCLUSIVAS. EN EL PROGRAMA BAIROS SAUDÁVEIS

Ana Sofia Baptista

RosaJumi – Associação de Ação Social, Figueira da Foz, Portugal

RESUMO: Transgredir fronteiras, na interseção do triângulo criatividade, artes, cultura, com a inclusão social, pode significar a adoção de um posicionamento ativo e criativo na sensibilização para os grupos vulneráveis da sociedade. Esta proposta assenta em perceber o papel da criatividade na cultura e nas artes enquanto ferramentas de intervenção-ação em prol de práticas e dinâmicas de inclusão social. Na práxis inclusiva, a cultura e as artes têm-se revelado fundamentais para a construção de programas intersectoriais, encontrando validação na integração de cidadãos e grupos excluídos, ou socialmente desfavorecidos. Partindo do cruzamento de diversas manifestações culturais e artísticas, em intervenções que cruzam diferentes geografias e contextos do território nacional, robora-se o impacto na inclusão social. A incidência num recorte de estudo, Programa Bairros Saudáveis, desvela o valor dessas manifestações, ao nível do investimento nas competências e habilidades, ao nível das vantagens face à sensibilização para a mudança social e no âmbito da reconstrução de identidades sócio espaciais coesas. A aproximação à análise de projetos de intervenção social, através de uma abordagem qualitativa e exploratória, sustentada na arts-based research, resulta no reforço na

1.) Programa Bairros Saudáveis é um instrumento público lançado pelo Governo Português inserido no Plano de Recuperação e Resiliência, como medida de combate às consequências da pandemia Covid-19. Visa capacitar a intervenção de diversas entidades, com particular ênfase em organizações do Terceiro Setor, em comunidades e territórios vulneráveis, capitalizando os elementos inerentes à heterogeneidade geográfica dos contextos, nos eixos de intervenção económico, social, ambiental, saúde e urbanístico (<https://www.bairrossaudaveis.gov.pt/>)

criatividade, na cultura e nas artes como evidência uníssona enquanto recurso transcendental para a evolução do Homem. Na sua diversidade os projetos congregam artefactos que ficarão na comunidade, as ações reproduzem-se como memória simbólica expressa nas práticas artísticas comunitárias e participativas, encaradas como estímulos para outras práticas inclusivas.

Palavras-chave: criatividade, inclusão social, projetos de intervenção social, cultura e artes, arts-based research

ABSTRACT: Transgressing borders, at the intersection of the trine creativity, arts, culture, with social inclusion, can mean adopting an active and creative position in raising awareness of vulnerable groups in society. This proposal is based on understanding the role of creativity in culture and the arts as intervention-action tools in favor of practices and dynamics of social inclusion. In inclusive praxis, culture and the arts have proved to be fundamental for building intersectoral programs, finding validation in the integration of excluded or socially disadvantaged citizens and groups. Starting from the intersection of diverse cultural and artistic manifestations, in interventions that cross different geographies and contexts of the national territory, the impact on social inclusion is reinforced. The focus on a study section, the Bairros Saudáveis Program, reveals the value of these manifestations, in terms of investment in skills and abilities, in terms of advantages in terms of raising awareness of social change and in terms of the reconstruction of cohesive socio-spatial identities. The approach to the analysis of social intervention projects, through a qualitative and exploratory approach, supported by arts-based research, results in the reinforcement of creativity, culture and the arts as unison evidence as a transcendental resource for the evolution of Man. In their diversity, the projects bring together artefacts that will remain in the community, the actions are reproduced as a symbolic memory expressed in community and participatory artistic practices, seen as incentives for other inclusive practices.

Keywords: creativity, social inclusion, social intervention projects, culture and arts, arts-based research.

RÉSUMÉ: Transgresser les frontières, à l'intersection du triangle créativité, arts, culture, avec l'inclusion sociale, peut signifier adopter une posture active et créative dans la sensibilisation des groupes vulnérables de la société. Cette proposition s'appuie sur la compréhension du rôle de la créativité dans la culture et les arts comme outils d'intervention-action en faveur des pratiques et dynamiques d'inclusion sociale. Dans la pratique inclusive, la culture et les arts se sont avérés fondamentaux pour la construction de programmes intersectionnels, trouvant une validation dans l'intégration des citoyens et des groupes exclus ou socialement défavorisés. Partant du croisement de diverses manifestations culturelles et artistiques, dans des interventions qui traversent différentes géographies et contextes du territoire national, l'impact sur l'inclusion sociale est renforcé. L'accent mis sur un volet d'étude, le Programme Bairros Saudáveis, révèle la valeur de ces manifestations, en termes d'investissement dans les compétences et les capacités, en termes d'avantages en termes de sensibilisation au changement social et contexte de reconstruction d'identités socio-spatiales cohésives. L'approche de l'analyse des projets d'intervention sociale, à travers une approche qualitative et exploratoire, appuyée par une recherche à vocation artistique, aboutit au renforcement de la créativité, de la culture et des arts comme évidence à l'unisson comme ressource transcendante pour l'évolution de l'Homme. Dans leur diversité, les projets rassemblent des artefacts qui resteront dans la communauté, les actions sont reproduites comme une mémoire symbolique exprimée dans des pratiques artistiques communautaires et participatives, vues comme des stimuli pour d'autres pratiques inclusives.

Mots-clés: créativité, inclusion sociale, projets d'intervention sociale, culture et arts, recherche axée sur les arts.

RESUMEN: Transgredir fronteras, en la intersección del trino creatividad, arte, cultura, con la inclusión social, puede significar adoptar una posición activa y creativa en la sensibilización de los grupos vulnerables de la sociedad. Esta propuesta parte de comprender el papel de la creatividad en la cultura y las artes como herramientas de intervención-acción a favor de prácticas y dinámicas de inclusión social. En la praxis inclusiva, la cultura y las artes han demostrado ser fundamentales para la construcción de programas intersectoriales, encontrando validación en la integración de ciudadanos y grupos excluidos o socialmente desfavorecidos. A partir de la intersección de diversas manifestaciones culturales y artísticas, en intervenciones que atraviesan diferentes geografías y contextos del territorio nacional, se refuerza el impacto en la inclusión social. El enfoque en una sección de estudio, el Programa Bairros Saudáveis, revela el valor de estas manifestaciones, en términos de inversión en habilidades y destrezas, en términos de ventajas en términos de sensibilización del cambio social y en términos de reconstrucción de la cohesión social. identidades espaciales. El abordaje del análisis de proyectos de intervención social, a través de un enfoque cualitativo y exploratorio, apoyado en la investigación basada en las artes, tiene como resultado el refuerzo de la creatividad, la cultura y las artes como evidencia unísono como recurso trascendental para la evolución del Hombre. En su diversidad, los proyectos reúnen artefactos que permanecerán en la comunidad, las acciones se reproducen como una memoria simbólica expresada en prácticas artísticas comunitarias y participativas, vistas como estímulos para otras prácticas inclusivas.

Palabras-clave: creatividad, inclusión social, proyectos de intervención social, cultura y artes, investigación basada en las artes.

1. Introdução

Este artigo é produto da investigação^{2.)} que cruza a criatividade, na cultura e nas artes, terceiro setor e impacto na inclusão social. A emergência do ser criativo na virtualidade do hoje, surge como metáfora para o potencial criador exigido na polivalência de soluções novas para problemas antigos, onde a inclusão social se inscreve; as organizações do setor não lucrativo trabalham, no quotidiano, a criatividade indissociada da liberdade para pensar com uma função social; e, o impacto no sentido de operar a mudança, causa e resultado do desenvolvimento, o salto para espaços e tempos que levam à evolução, profundidade e impacto no conhecimento. Em razão da dinamização da cultura e da arte, orientadas para a inclusão, ter assumido relevância na diversidade de linguagens e públicos, bem como, na experimentação de abordagens artístico-culturais e socioeducativas não formais, percebe-se um caminho para o empoderamento dos grupos vulneráveis da sociedade, onde a cultura e as artes movimentam alteridades com maior espontaneidade. Cultura e artes esboçam o ensaio para a construção de sociedades mais justas e democráticas, quando aliadas a iniciativas transformadoras e cidadãs. Cumulativamente, na senda do cumprimento dos Objetivos do Desenvolvimento Sustentável (ODS) e da Agenda 2030, emergem políticas públicas inclusivas, vertidas em apoios a programas que conjugam as potencialidades da criatividade com experiências que contribuem para romper barreiras sociais e cognitivas. O

2.) Realizada no âmbito da dissertação de mestrado em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Portugal, 2022) sob orientação da Professora Doutora Paula Guerra.

contributo na operacionalização de práticas inclusivas, por meio da cultura e da essência da arte, esteia na aproximação ao Programa Bairros Saudáveis (PBS).

O PBS é um programa público, de natureza participativa, criado para melhoria das condições de saúde, bem-estar e qualidade de vida em territórios vulneráveis. A amplitude de intervenção do programa é alargada e, enquanto instrumento participativo, diferencia-se por incluir entidades informais e cidadãos voluntários em parceria; de abrangência nacional (Portugal continental), inclui territórios rurais e urbanos, com maior ou menor densidade populacional, encontrando-se nos critérios de seleção a participação cívica em parceria com entidades locais e o impacto na qualidade de vida e bem-estar. O estudo contemplou, arbitrariamente, intervenções sociais cunhadas pela cultura e artes tendo como premissa considerar toda e qualquer manifestação artística e cultural. O foco da análise inscreveu-se na correlação entre a inclusão social, enquanto questão social, e no contributo da criatividade ilimitada, na cultura e nas artes, como fenómenos de agregação de valor social, no sentido de esgrimir dinâmicas de integração ínsitas a esta díade para extrair evidências produzidas em práticas e contextos diversos, decorrentes da intervenção-ação.

Frente a contextos de complexidade crescente e à inconstância de ambientes urge garantir equilíbrios, sobretudo, no interior de sistemas sujeitos a contínuas mudanças e instabilidade (Guerra, 2005: 14). A procura de novas formas de pensar e agir, as Indústrias Criativas e Culturais (ICC) e o advento das intervenções por projeto demonstram uma necessidade de adaptação, acompanhando a mudança de paradigma na democratização cultural e a abordagem a medidas de combate à exclusão social. Cabe, assim, perceber a relação do fenómeno da inclusão social na cocriação de uma nova realidade, associada à cultura e às artes, para a comunidade beneficiária de projetos de intervenção social. Neste sentido, propõe-se compreender a cultura e as artes enquanto manifestações vivas da criatividade, nas habilidades coletivas de resistência, no sentido da mudança e através de uma abordagem emancipadora, que transparece os mecanismos de impacto na reconstrução identitária do indivíduo e na aquisição de competências para uma nova representatividade social.

2. Essencialidade da inclusão social na penumbra das desigualdades

A exclusão social é um lugar-comum nas sociedades onde não existe normatividade entre os indivíduos que as integram, tal significa admitir que, para um dado estado de coisas social, importa maximizar a latitude de opções para o maior número possível de indivíduos (Almeida, 1993: 829). Excluídos vivem na sombra das desigualdades em razão da negação: do acesso, da possibilidade de escolha, da igualdade de oportunidades, a certos indivíduos ou grupos (Almeida, 1993). Segundo Alvino-Borba e Mata-Lima (2011), a identificação dos fatores de exclusão e inclusão social está associada à vulnerabilidade social, implicando um processo multidimensional de indicadores assimétricos no que respeita à variabilidade espaço-temporal.

Na obra *L' Exclusion*, de Gilles Lamarque (1995), vinca-se a ideia de a exclusão social não ser mais do que um prolongamento do conceito de uma nova pobreza, pela dificuldade em captar um retrato nítido da exclusão uma vez que esboroa no indivíduo, através de processos dinâmicos de sujeição a múltiplos obstáculos e ameaças. A exclusão social entrelaça-se, assim, como causa para uma consequência visível na inabilidade de integração, ou até de “desqualificação social” pela sucessão cumulativa de desvantagens sociais (Paugam, 1996: 289). Numa aproximação à interpretação de Guerra (2012), sustenta-se:

A exclusão social difere do termo hegemónico de pobreza em três sustentáculos distintos. O primeiro move-se de uma análise estática para uma análise dinâmica, apreendendo os processos pelos quais os indivíduos e grupos se tornam excluídos. O segundo compreende a privação como conceito multidimensional, envolvendo a habitação, educação, rendimentos, emprego, saúde, fragmentação identitária, etc. O terceiro interpreta a privação e a pobreza como estando imbricadas com as relações sociais, rejeitando uma perspetiva atomística. Em muitas perspetivas, a exclusão social não se refere primordialmente à privação material, mas ao acesso e ao uso de um conjunto de serviços e participação societal (Guerra, 2012: 92).

A cadência de efeitos nos processos de exclusão é partilhada por Xiberras (1993), no que tange a ideias e valores infundidos na construção social do fenómeno da exclusão social, sustentando que a acumulação de insucessos e deficiências em várias dimensões sociais resultam numa rutura dos laços simbólicos. Segundo Rodrigues *et al.* (1999: 66), o facto de a pobreza ser a face mais visível da exclusão pode tender a ser substituída; contudo, a exclusão evoca uma fragmentação nos laços entre o indivíduo e a sociedade, favorecendo a fratura na própria unidade, ou coesão social, uma vez que os termos associados se reforçam mutuamente, transportando para o surgimento de “classes perigosas” ou “marginais”, no tecido sociocultural.

Tomando a inclusão social enquanto efeito reflexo da exclusão social - plural, multitemática e multissetorial, arroga-se fundamental o aprofundamento do conceito de integração. Na aceção de Guerra e Quintela (2010: 2), a integração social e o conseqüente desenvolvimento humano como um todo também se alcançam não só por acionamento de recursos materiais, mas por iniciativas em prol da realização de atividades valorizadas pelas próprias pessoas enquanto atores participantes numa comunidade. Em primeira instância, a inclusão constitui-se a partir da capacitação das pessoas e da criação de oportunidades nos sistemas e instituições sociais, tendo o valor da justiça social como implícito - a diferenciação positiva, a igualdade de oportunidades e a igualdade de condições.

Na cultura e nas artes, a inclusão social é entendida como manifesto de abertura à exploração de campos do conhecimento e do simbólico, um palco alargado de relações possíveis onde o binómio identidade e cultura possibilita a reconstrução de identidades e o acesso a outras visões da vida e do mundo. Segundo Peralta e Anico (2006), os processos de ficção identitários são processos em constante mudança, intrinsecamente

complexos, instáveis e conflituais, que envolvem a ação de múltiplos atores ativamente implicados em construir categorias plásticas de inclusão e exclusão (Hall, 2002 *in* Peralta & Anico, 2006: 4). Assim, a divergência para outras linguagens, criativas e artísticas, explora dimensões do indivíduo, conferindo-lhe perspectivas sobre a memória coletiva conducentes a uma maior amplitude de interpretações da realidade e procura de novas sínteses. Em grupos da sociedade que tradicionalmente não concorrem num perímetro de igualdade às oportunidades, iniciativas de participação coletiva podem diminuir a fratura no acesso a uma multiplicidade de conteúdos e significações. Não obstante, a atribuição de significado a ações de índole social, com vista à inclusão, pode ser múltipla e a possibilidade de acesso não implica a univocidade; na definição de Guerra (2005: 16) a ação coletiva é definida como um processo que supõe a participação de atores que, por definição, têm interesses divergentes sobre a participação, não encontrando razões para que objetivos e discursos sejam convergentes. Em consequência, novos modelos sociais exigem alterações estruturais, dinamizar pessoas, ativar processos, redes sociais e instituições, por forma a assegurar a participação autónoma de todos na vida coletiva e o bem-estar de cada um.

A questão da viragem para a inclusão envolve cidadãos, políticas, inovação, mas, acima de tudo, a afirmação do princípio da universalidade dos direitos, que subjaz à Declaração Universal dos Direitos Humanos^{3.)} e a promoção da igualdade de oportunidades, pois, o problema não é nem apenas das pessoas, nem só da sociedade e das políticas, mas de ambos e da sua relação (Oliver, 1986; Barton, 1993; Finkelstein, 2001; Capucha, 2005a; Sousa, 2007 *in* Capucha, 2010: 38-39). Segundo Estivill (2003), a omnipresença da exclusão é simultaneamente um fenómeno do passado e do presente e, se não for solucionado, pertencerá também ao futuro; de acordo com Almeida (1993: 829), na modernidade tem sido predominantemente o Estado social a corporizar a solidariedade, mas situações complexas de exclusão – distintas, embora frequentemente associadas às de pobreza – devem ser estudadas na sua causalidade, nas suas manifestações, nas suas incidências espaciais, procurando-se também identificar os grupos sociais mais ameaçados para chegarmos ao âmago da inclusão. Segundo Guerra (2012: 96), a aceitação da diferença (na doença, na cultura, na religião, no emprego, nos modos de vida) implica o desenvolvimento humano, dependendo dos talentos, das competências, das capacidades e escolhas e o *engagement* na vida comunitária; tal, ressoa na afirmação:

3.) Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), no preâmbulo refere: o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana e dos seus direitos iguais e inalienáveis constitui o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo. Cf. <https://dre.pt/dre/geral/legislacao-relevante/declaracao-universal-direitos-humanos>

A inclusão ilustra uma nova etapa assente na aceitação e valorização da diversidade, na cooperação entre diferentes e na aprendizagem da multiplicidade; um processo através do qual a sociedade, nas suas mais diversas dimensões, se adapta de forma a poder incluir todos os indivíduos que, por sua vez, se preparam para desempenhar um ou vários papéis nessa sociedade (Guerra, 2012: 96).

Alguns momentos determinantes, na Europa e no mundo, desde Convenções da União Europeia até programas mais específicos (e.g da Estratégia de Lisboa 2010^{4.)}, Estratégia Europa 2020, Estratégia Portugal 2030, até à Carta de Porto Santo 2021^{5.)}) evidenciam algumas estratégias, em que atitudes individuais e coletivas (o conjunto dos atores, os governos e a administração pública, as organizações não governamentais e de trabalhadores as instâncias e as redes internacionais, o voluntariado, a economia social, as iniciativas cidadinas e comunitárias) se interessam e emancipam o debate dos problemas reais dos mais vulneráveis, os invisíveis que ficam “à margem”. Bauman (2005) afirma que o Estado moderno teve de assumir a luta contra o medo e remendar a rede de atividades assistenciais que as revoluções contemporâneas romperam, conduzindo, inexoravelmente à instauração de um Estado social cujo núcleo era a proteção em sentido estrito e não a redistribuição da riqueza para as pessoas desprovidas de meios de fortuna, de cultura ou de influências, ou de qualquer outro capital que não fosse a sua capacidade de trabalho. Homens e mulheres que não pertencem a qualquer grupo social legítimo são diferenciados pelo tratamento que recebem, sendo improrrogável a mudança de atitude para incluir (Bauman, 2005: 20).

3. Intervenções por projeto e indústrias culturais e criativas

Independentemente dos incidentes casuísticos, as crises têm repercussão em vários setores da sociedade conduzindo nações a diligenciar novas soluções para novos problemas. O cenário pós-crise de 2008/2009, impeliu a um questionamento em torno do modelo social de desenvolvimento junto dos poderes públicos da Europa. Perante as repercussões de sucessivas crises financeiras refletidas, invariavelmente, no plano social (em particular na deterioração das condições de emprego e quebra do rendimento disponível das famílias que

4.) Estratégia de Lisboa 2010, na proposta no Conselho Extraordinário, em Março de 2000, a UE previa ser um espaço económico mais dinâmico e competitivo do mundo baseado no conhecimento e capaz de garantir um crescimento económico sustentável, com mais e melhores empregos, e com maior coesão social e preparar a transição para uma economia e uma sociedade baseadas no conhecimento, através da aplicação de melhores políticas no domínio da sociedade da informação e da I&D, bem como da aceleração do processo de reforma estrutural para fomentar a competitividade e a inovação e da conclusão do mercado interno. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac10241>

5.) Carta de Porto Santo 2021, documento de orientação para decisões dos Europeus nas áreas da Cultura e Educação, na defesa da complementaridade entre a democratização e a democracia cultural, com sinergias entre agentes culturais, políticas e envolvimento dos cidadãos para um desenvolvimento territorial, sustentável e pleno; pilares assentes na construção social através da cultura e cidadania cultural. Disponível em; <https://www.2021portugal.eu/pt/noticias/carta-de-porto-santo-da-democratizacao-a-democracia-cultural/>

resultam na retração da “classe média” e o aumento das desigualdades sociais) percebe-se a necessidade de criar estratégias de resiliência para a constituição de uma política comum económica e social (Rebelo, 2019: 122). Deste modo, a fixação de políticas intersetoriais arroga-se fundamental para dar respostas aos desafios da inclusão, à precariedade dos empregos no setor cultural e criativo e para dar cumprimento aos objetivos do desenvolvimento sustentável. Identicamente, no setor social e com o advento das intervenções por projeto e das ICC, plasma-se a necessidade de adaptação às instabilidades, acompanhada da mudança de paradigma na democratização cultural.

Destarte, o embrião do conceito das ICC que nasce na Austrália, na década de 1990, sendo em Inglaterra, através da perceção do lucro nas atividades criativas tipificado o mapeamento do setor (Bendassoli *et al.*, 2009: 12-13). Em resultado, o reposicionamento da intervenção artística e cultural na economia e política de um país. A deste marco, as indústrias com capacidade de criar riqueza através da exploração da propriedade intelectual assumiram relevância como setor da atividade económica e captaram a atenção dos países e dos seus governantes. De acordo com Leite (2018: 13-14) a economia criativa liga a cultura e a intervenção económica exigindo um novo paradigma na inovação, voltado para o conhecimento e experimentação, acompanhando de perto as tendências e as necessidades das comunidades, orientadas pela ideia da sustentabilidade ambiental, pela necessidade de usar recursos de forma adequada e socialmente responsável. Economias criativas trabalham, sobretudo, no sistema de projetos limitados no tempo, exigindo uma elevada rotatividade de produtos e competências de trabalho em equipas com métodos de resolução de problemas, exigindo um intenso diálogo interdisciplinar.

O entendimento concetual da economia criativa pressupõe, por conseguinte, uma relação entre a cultura e a criatividade, tecnologia, inovação e sustentabilidade, abrangendo também os ciclos da criação, da produção e da distribuição de bens e serviços. Por ser uma definição “em construção” (UNCTAD, 2010: s/p), a Organização da Nações Unidas, na Conferência da Nações Unidas sobre o Comércio e o Desenvolvimento, em 2010, consubstancia a economia criativa como “um conjunto de atividades económicas baseadas no conhecimento com uma dimensão de desenvolvimento e ligações transversais ao nível macro e micro da economia global” (UNCTAD, 2010: s/p), importando perceber o subsídio na sua articulação com o tecido social. Perante a visibilidade de uma tendência crescente na profusão de dinâmicas criativas e programas que cruzam a cultura e a arte com a inclusão social, entidades que integram o Terceiro Setor manifestam-se determinantes na promoção e integração social dos grupos vulneráveis, quer na aproximação ao indivíduo, de forma ativa, quer na defesa dos interesses coletivos através de mecanismos de cooperação e solidariedade.

Não obstante a dinamização do setor das ICC e a cartografia de programas e projetos que atravessam a inclusão social, sublinha-se essa veiculação como possibilidade de acesso à cultura e às artes. Para além da transmissão cultural, a democratização da cultura envolve a luta pelo acesso a direitos universais e a medidas de combate à exclusão social. Neste sentido, o estímulo à criação, tendo por base a cultura e as artes ao alcance e ao serviço dos grupos vulneráveis da sociedade, potencia o desenvolvimento das comunidades, das

sociedades e da humanidade em diferentes graus, reinventando a própria existência humana, instaurando possibilidades à cocriação de novas realidades, na melhoria do bem-estar e qualidade de vida (Guerra & Figueredo, 2021).

4. Subsídios para ressignificar: a cultura em relação à arte

Na fusão do universo criativo com problemáticas sociais, ou a inclusão social pela cultura e arte, impele ao questionamento sobre os fundamentos que norteiam estas inter-relações. Projetos de intervenção-ação que envolvem organizações e comunidade com recurso a manifestações artísticas e culturais, de índole diversa, podem resultar em ferramentas de inclusão, dado que retiram do plano virtual reflexões metodológicas, revelando as potencialidades reais na interseção dessa fusão. Segundo Guetzkow (2002), à medida que agências privadas e públicas esquadrinham formas inovadoras de empregar as artes para melhorar e fortalecer as comunidades, há uma maior exigência em avaliar o impacto dos seus investimentos; por outro lado, Sovik (2014) aborda a profusão dos projetos culturais e a essência do seu significado cultural, em particular na especificidade da cena brasileira que, desde os anos 80 do século XX até hoje, passou por fases de interpretação, desde a politização ao ceticismo até chegar ao fenómeno da *onguização*. Guetzkow (2002: 2) assegura que introduzir algumas problemáticas de estudo parece relevante, quando se indaga a avaliação do impacto em ações que envolvem a cultura e as artes sobre as comunidades.

Intervenções comunitárias podem representar subsídios com impacto na ressignificação do tecido social vulnerável. Tendo como exemplo a Iniciativa Bairros Críticos^{6.)} (IBC), assente no desenvolvimento de soluções de qualificação dos territórios urbanos que apresentavam fatores de vulnerabilidade crítica (Direção-Geral das Artes, 2011), intervenções socio-territoriais integradas incidiram, de forma experimental, em três territórios: Cova da Moura (Amadora), Lagarteiro (Porto) e Vale da Amoreira (Moita). Com incidência em quatro áreas estratégicas - dinamização da atividade económica, qualificação do espaço urbano, coesão social e valorização da diversidade, e inserida no último eixo, decorre a operação "Intervenção artística nas empresas e espaços públicos", uma ação no espaço público que procedeu a ilustrações criativas em murais articuladas na missão de incluir. Os resultados da construção coletiva e da interação com outras organizações e públicos conduziram a uma reaproximação das comunidades e ao sentimento de orgulho na pertença. Expressões artísticas e culturais revestem contributos legitimados na construção de ambientes que privilegiam a função social da arte e modos de inclusão social. Cabe o entendimento dos vínculos que se entretecem entre cultura, artes, inclusão social. onde disciplinas do

6.) Bairros Críticos, ver iniciativa "Vale Construir o Futuro", criada através da Resolução do Conselho de Ministros nº 143/2005, de 2 de agosto publicada no DR, I Série - B, de 7 de setembro de 2005. Assentava em parcerias institucionais e locais, envolvendo oito Ministérios (Presidência; Ambiente do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Regional; Trabalho e Segurança Social; Administração Interna; Saúde; Educação; Cultura e Justiça) e mais de 90 entidades públicas e organizações/associações locais, num modelo de gestão inovatório. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/acao/197>

conhecimento, como a sociologia da cultura ou a sociologia da arte, corporizam a fundo estas questões. Atendemos à reflexão de Azevedo (2017) sobre estas proximidades:

É a dimensão material e simbólica do conceito de cultura que o configura na sua definição antropológica mais global: o universo social é um universo cultural. A especificidade de ambos reside na diversidade, conciliação e conflitualidade dos modos sociais de criar, vivenciar e reconfigurar a cultura. (...) As artes são o resultado de processos sociais, datados e situados, e não um corpus de objetos definidos uma única vez e por todos os que representam instituições e disciplinas consagradas. É uma proposta in progress, contraditória e tensa. Ou, pelo menos, assim o entendem os modelos teóricos da transversalidade horizontal das manifestações culturais, na tentativa de dessacralização daquilo que sempre constituiu a referência artística legitimada: seja a que reporta para o património artístico das sociedades, solidificadas em camadas de legitimação estética e simbólica pelo tempo histórico, pelos efeitos da raridade e da autenticidade e pelos discursos que historicizam os processos da criação artística das sociedades; seja a que reporta para as convenções mais flutuantes e provisórias da contemporaneidade artística. Interpretar as potencialidades do trabalho daqueles que são atores/ criadores das suas próprias condições de manifestação cultural – como no caso dos protagonistas dos projetos artísticos com vista a modos de inclusão social – permite-nos visualizar o quão as trajetórias individuais continuam a ter relevo na relação direta e constante com as práticas culturais (Azevedo, 2017: 31-33).

Adotar cultura e artes como motor para o desenvolvimento e a inclusão social como dinâmica para o bem-estar das comunidades validam a sinergia dos recursos entre populações e a proximidade, na lógica da afirmação do “local” enquanto espaço de expressão da vontade participativa, assim como espaço de experiência para fórmulas socioeconómicas inovadoras (Guerra & Quintela, 2007). Admitindo a cultura como ativo importante nas democracias (no pressuposto do ideal da democracia participada e participativa com as condições para o exercício efetivo da liberdade) e, cultura enquanto espaço de encontro onde os cidadãos se tomam por iguais, atribui-se a cada nação e a cada comunidade papéis determinantes no enalce da justiça social e no exercício da cidadania (Xavier, 2016). Em sentido amplo, a inclusão social através da cultura e arte pode ser entendida como um desafio para a ação e um dispositivo de liberdade; a estratégia de abordagem passa pela proximidade, na partilha de espaços sociais e físicos para ocorrer interação e assim reduzir o distanciamento social, para além da funcionalidade, ou aplicação sincrónica, dos procedimentos formais e informais de integração conducentes à mudança (Guerra, 2012).

Subjaz a necessidade da resiliência na hélice dupla, indivíduo ou comunidade e instituições, para que a democratização cultural respalde na horizontal, como um direito universal, acessível a todos (Guerra & Figueredo, 2020), sublimando a urgência na agilização da capacitação necessária para que as diversas intervenções sociais, com vista à inclusão,

ocorram no sentido da fruição da cultura e das artes em campo expandido e com impacto efetivo na (re)construção de identidades que ecoa na pluralidade de vozes, como defende Guerra (2020). Privilegiar o contacto de ações com valores inerentes à inclusão, nas mais diversas manifestações culturais e recreações artísticas, sem perder o sentido do valor real da sua representação, como: a pluralidade; a aceitação da diversidade; a celebração da diferença; a multiculturalidade; e a interculturalidade, em diversos espaços e no recurso a outras linguagens, conduzem ao impacto desejado, à mudança necessária, possibilitando a criação e a inovação.

5. Rizomas, trilhos e representações criativas na inclusão social

Na demanda de incluir, a esfera criativa é um campo fértil para o encontro de uma pluralidade de soluções; o capital intelectual encerra potencial para o questionamento das urgências do mundo, pelo estímulo das capacidades em operar a mudança. Segundo Bauman (2005), é para legitimar as fronteiras que se inicia a busca das diferenças, no sentido em que todos e cada um de nós é feito de diferenças e existimos porque somos diferentes; contudo, são, justamente, essas diferenças que incomodam e impedem de interagir, de assumir um comportamento solidário e manifestar interesse pelos outros, pois, na esteira do autor, “cada fronteira cria as suas próprias diferenças, atribuindo-lhes consistência e sentido” (Bauman, 2005: 73).

O pensamento rizomático de Deleuze e Guattari, referido na obra *Mille Plateaux* (in Martins & Dimarchi, 2016), agencia a diversidade. Em analogia, o rizoma cresce no subsolo e expande-se em múltiplas direções, pulsa, (des)constrói, opõe-se à linearidade, é aberto à experimentação e ultrapassado por outras intensidades que o atravessam, fluindo para onde encontra espaço e possibilidades; em assimetria, Sovik (2014: 180) afirma que “nem sempre a convivência gera integração, às vezes a copresença produz um novo retrato da desigualdade”. Entende-se, assim, que ações com fim social devem assumir-se como um espaço de cocriação participativa, reflexo dos paradigmas da investigação-ação a que Nabais (2021: 44) faz referência, em particular, o modelo de investigação-ação com base em transformações associadas ao *triple-loop learning* de Argyris e Schon (1978). Esta abordagem à investigação no terreno, permite a coexistência da evolução gradual na aprendizagem e crescimento individual e organizacional, resultando no fenómeno em que todos são criadores porque são chamados a participar em processos criativos das ciências e das artes, ou colaboram no desenho de construções coletivas. Portanto, não é o produto da obra edificada, mas o processo de realização e a natureza participativa de um *working in progress* coletivo que entremostra. Insta entender os projetos de inclusão baseados em cultura e artes como parte estrutural de uma sociedade, com recurso a um método mais conceitual e menos retórico, para entender o seu sentido social (Sovik, 2014: 175).

Nesta senda, toma-se como exemplo uma ação de 2010, coordenada pela Cruz Vermelha

Portuguesa com participação do próprio Centro Comunitário do Bairro Horta da Areia (Faro). Tendo como ferramenta de inclusão social o Teatro do Oprimido (T.O)^{7.)}, Martins e Lucio-Villegas (2014) demonstra como intervenções sociais ancoradas na arte podem abrir caminho a aprendizagens não formais e assumem a forma de intervenção, no caso, junto de famílias ciganas. O projeto pretendia conhecer as percepções do grupo face à sua vida no bairro, a vivência em comunidade entendida na dupla perspetiva territorial e características e percepções dessa população face ao território, explorando de que forma o T.O. influencia a vida dos elementos do grupo. Como resultado, percebeu-se que a metodologia do T.O. trouxe ferramentas que ajudaram a gerir os problemas do bairro, como ajudar os jovens a lidar com o sentimento de marginalização face a outros habitantes da cidade de Faro, com auxílio nas contradições que cada cultura encerra em si mesma. Segundo Martins e Lucio-Villegas (2014: 70), as atividades como o T.O. podem contribuir para a construção de pontes sociais e o contacto com a população exterior permite a desconstrução de preconceitos, pois, conforme defendido pelo autor da metodologia, Augusto Boal, é uma oportunidade para transformar a realidade social (Picher, 2007; Schaedler, 2010, Martins & Lucio-Villegas, 2014).

Em outra proposta, Barraket (2005), a ação *Putting people in the picture? The role of the arts in social inclusion*, desenhada para a instituição australiana Brotherhood of St. Laurence, demonstra, com base em evidências significativas (locais, internacionais e nas experiências da equipa de trabalho) os resultados de um programa baseado em literatura orientado para a inclusão social de indivíduos, grupos e comunidades desfavorecidas. Segundo Barraket (2005: 13-14), na revisão preliminar das atividades desenvolvidas na instituição e organizações parceiras no programa, as artes aplicadas de diversas formas capacitaram indivíduos, reabilitaram a socialização nas comunidades, promoveram conexões sociais, criaram empregos e incentivaram a participação educacional; por outro lado, o programa valorizou a qualidade da contribuição artística, uma inovação bem-sucedida que promoveu a colaboração e a conexão entre o grupo de artistas, quando avaliando os resultados dos produtos obtidos.

7.) T.O., Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, é um método que aplica o teatro como ferramenta para a transformação social; teve o apogeu nos anos 1960 e 1970 do século XX, na América do Sul e, na década de 1980, foi trazido para a Europa (Martins & Lucio-Villegas, 2014: 59), trata-se de uma metodologia com um forte compromisso político e educacional que visa criar uma forte conexão com a realidade social, permitindo uma análise dos problemas e das injustiças sociais, ensaiando soluções num cenário protegido.

Numa abordagem ao contexto anglosaxónico^{8.)}, em que a temática da relação entre a cultura, as artes, e a intervenção comunitária se discutia sob a perspetiva da instrumentalização das artes enquanto alçada dos poderes públicos, um meio para estes atingirem os seus fins, Melo (2015) desenvolve a pesquisa *Texturas, ou sobre os efeitos sociais das artes*. A partir de um projeto de intervenção comunitária, no âmbito do Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, o estudo centrou-se em perceber o significado atribuído à experiência teatral por parte de pessoas socialmente distantes do mundo artístico. O impacto da experiência resultou num conjunto de consequências transformativas nas vidas dos protagonistas, e segundo Melo (2015: 31), à exceção de uma participante, todos os elementos mantiveram uma atividade artística e cultural regular em coletivo e experimentaram consequências positivas nas suas vidas e enquanto atores num contexto que não lhes era próximo.

No dissenso sobre a busca da liberdade que agencia a diversidade e eminentes retratos da desigualdade, o impacto dos projetos sobre a cena pública pode vir da diluição das diferenças. Da relação entre a autorrepresentação e a capacidade de ação, a autoestima emerge como condição necessária para os grupos mais vulneráveis da sociedade reconhecerem a capacidade e liberdade na ação para transformar as relações sociais (Sovik, 2014: 174 -180). Nesta “construção” de trilhos criativos, o maior desafio colocado aos projetos de inclusão, com enfoque na cultura e nas artes, é o de contornar as alternativas colocadas pelo senso comum, situadas entre o idealismo e o ceticismo.

6. Mundivisões e impactos

Tendo por base a identificação de práticas nos projetos com expressão na dinamização do setor da cultura e artes no combate à exclusão; a sinalização das carências e boas práticas dos programas desta natureza; e, a síntese de recomendações relevantes para implementação futura em projetos com impacto efetivo sobre os beneficiários e as comunidades, adentramos em cinco projetos do PBS. A natureza do trabalho investigativo, tendente à hibridiz de processos, justifica o recurso à abordagem qualitativa, de natureza descritiva e exploratória, bem como, à vertente específica orientada para métodos de avaliação em estudos que envolvem um compromisso social no campo das artes, a *arts-based research* (ABR). Tomamos como referência a ABR na abordagem representada em alguns métodos desenvolvidos no âmbito do projeto AMASS^{9.)}, *Acting on the margins: Arts as social sculpture*, considerando a interpretação:

8.) Referência aos Cultural Studies, com incidência nos Estados Unidos da América, Austrália e Reino Unido, cuja conceção adotada de cultura estava amplamente associada às dimensões de género, sexualidade, relações interétnicas, formas de exploração neocoloniais e na exploração dos temas associados à cultura enquanto dimensão estética e de lazer, mass media e cultura popular (Melo, 2015: 14)

9.) O projeto AMASS obteve financiamento do programa de investigação e inovação Horizonte 2020, da União Europeia (ao abrigo do contrato de subvenção n.º 870621) e consiste numa compilação de projetos sociais com intervenção através das artes, analisados sob o método AMASS, desenvolvidos em países como República Checa, Finlândia, Hungria, Itália, Malta, Portugal e Reino Unido.

As artes podem mover pessoas, educar sociedades e questionar narrativas amplamente aceitas. As artes também podem lançar uma nova luz sobre o passado, erguer um espelho para a vida contemporânea e lançar novas perspectivas para o futuro. AMASS, um projeto de pesquisa-ação baseado em artes, visa criar oportunidades concretas para que as pessoas se unam e acompanhem artistas como agentes em projetos criativos e interpretações. Este projeto multidisciplinar considerará um amplo campo de disciplinas e, por meio de abordagens participativas, usará métodos práticos do campo do design de serviços para explorar o papel das artes na mitigação dos desafios sociais, visando capturar, avaliar e aproveitar o impacto social das artes e gerar ainda mais impacto social por meio de recomendações de políticas (Lapin Yliopisto, University of Lapland, 13 janeiro 2022: s/p)^{10.)}.

A elaboração dos instrumentos de pesquisa foi produzida a partir de dimensões de análise que conferem distintividade aos pontos focais da investigação. Atendendo às propostas de Quivy e Campenhoudt (1998) ou Dias (2009) para o aprofundamento da abordagem qualitativa; de Wang et al (2017) afluindo as especificidades da ABR, ou de Eisner (1981) que refere a transdisciplinaridade da ABR, expõe-se a reflexividade inerente à componente artística e cultural dos projetos, que vai para além da sua materialização, dado que é a análise da qualidade das experiências e vivências que corporiza o potencial das evidências. As metodologias artísticas de pesquisa pressupõem uma diversidade de métodos para conceber, pensar e significar a pesquisa no processo investigativo que se traduz na criação de relações, visões e movimentos imprevisíveis. Segundo Diederichsen (2019: 67), as práticas na ABR, empíricas e teóricas, “visitam e recriam, através do ato artístico, as dimensões do humano e do inumano, do conhecido e do desconhecido, acolhendo a incompletude e a incerteza”.

Para a sinalização dos projetos realizados no âmbito do PBS, foram pré-determinados os seguintes critérios: diversidade territorial; heterogeneidade da natureza cultural e artística; heterogeneidade de públicos e comunidades envolvidas; a prevalência de um denominador comum – a inclusão social através da cultura e das artes. Sistematizados os projetos, foram definidos os agentes e atores sociais envolvidos, determinantes para investigação. Procedeu uma entrevista exploratória à coordenação nacional do PBS e auscultação das coordenações locais e dos participantes dos projetos a partir dos guiões de entrevista semi-estruturada, elaborados por dimensões de análise. A análise dos projetos que visou apreender a inclusão social tendo como veículo um ecossistema criativo seguiu-se na lógica ordenada no PBS:

10.) Disponível em: <https://www.ulapland.fi/EN/Webpages/AMASS>

- PorTiArtista - Região do Algarve, território de intervenção Bairro Cruz da Parteira (Portimão).
- BEJACOLHE – Cultura e Diversidade – Região do Alentejo, território de intervenção Centro Histórico de Beja (Beja).
- Rádio Pavão – Região de Lisboa e Vale do Tejo, território de intervenção Bairro do Castelo (Lisboa).
- Seixo Comunidade FIS – Feliz Inclusiva Saudável, Região Centro, território de intervenção Seixo (Mira).
- Os Leixões das Memórias – Região Norte, território de intervenção Conjunto Habitacional Bairro dos Pescadores, Leça da Palmeira (Matosinhos).

Os projetos PorTiArtista e BEJACOLHE – Cultura e Diversidade, propõem atividades orientadas para arte comunitária e participativa a partir da educação pela arte e *performances*, já os projetos Os Leixões das Memórias, Seixo Comunidade FIS – Feliz Inclusiva Saudável e Rádio Pavão têm como pontos focais a valorização, preservação e materialização das memórias nos territórios de intervenção. Tendo por base a análise por dimensões, enquanto instrumento analítico de especificação do que é distintivo, não de diluição dessa distintividade, uma vez que estamos a abordar um fenómeno multidimensional, multissetorial e multitemático que requer complementos lógico-cognitivos (Alexander, 1987; Archer, 1995; Berthelot, 2001; *in* Pires, 2014), a primeira dimensão concerne à caracterização dos projetos.

No PorTiArtista, a cartografia de possibilidades configura a cocriação de outras realidades e o acesso às oportunidades como um diferencial, já que as propostas culturais e artísticas eram inexistentes no bairro, registando-se a necessidade de sensibilização na ação de propor e vigilância das idiosincrasias da comunidade (Guerra & Fernandes, 2022). A observância de questões culturais, no âmbito do direito à diferença, é algo basilar para a participação e inclusão, se tivermos em conta os referenciais culturais da comunidade do bairro que superam estes condicionamentos através da música e da dança.

O BEJACOLHE – Cultura e Diversidade encerra atividades que têm na sua essência uma aproximação a outras culturas, o que reveste uma forma de inclusão social - assimilação da interculturalidade, pela partilha e aquisição de conhecimentos do Outro e de outras culturas. A referência ao encontro e ao espaço comum, é subliminar para a ocorrência de interações e conexões, espontâneas ou provocadas; atividades orientadas para promover a inclusão social através da cultura e das artes, como oficinas, teatro comunitário, ou apresentações públicas, são pontos focais do projeto, porque além de envolverem a capacitação e a descoberta de habilidades, são formas alternativas de expressão que permitem a

comunicação – principal barreira encontrada no território de Beja. A interrelação da comunidade através de outras linguagens promove a inclusão pela aproximação, reflexão e experiência; a arte como linguagem comum una e unificadora.

O contributo do projeto Rádio Pavão consiste em dar voz aos habitantes do bairro numa dimensão mais profunda, que ressoa na essência da interioridade do indivíduo pela possibilidade de se ouvir a si mesmo. O elemento distintivo apontado encontra-se nas temáticas das emissões, orientadas no sentido de ultrapassar fronteiras delimitadas, sentir a cidade e extravasar a “contaminação do bairrismo” pela interação e discussão sobre identidade, diversidade das comunidades e território para além das políticas urbanas e narrativas de mercado que assolam o bairro, estigmatizado pela gentrificação e turistificação. Os momentos de encontro são o maior contributo do projeto para a inclusão, revelam-se no diálogo e no confronto, emergindo a priorização do questionamento em torno de um objetivo comum, centrado na mobilização para a participação social. Também o pensamento reflexivo sobre a experiência de fruir a partir de provocações estéticas, envolve a troca de interpretações, a partilha de conceitos, a ampliação de perspetivas, e a descoberta de outras possibilidades de sentir, no sentido da reconstrução coletiva das memórias do bairro.

Seixo Comunidade FIS – Feliz, Inclusiva Saudável desenvolve um trabalho articulado nas atividades que percorrem todos os eixos de intervenção como contributo para a inclusão social; e, a dinamização com participação como desafio para que o território seja feliz, inclusivo, saudável e sustentável. Como elementos diferenciadores apontam-se a aproximação entre os participantes nos momentos de encontro para o convívio, sobretudo através do desporto e, as medidas específicas para a inclusão social da comunidade imigrante, entre as quais, a constituição de um espaço para o acolhimento no sentido de aferir carências imediatas e auxílio no encaminhamento para a legalização e integração profissional com capacitação. Outro elemento diferenciador do projeto é a perceção consciente das necessidades dos públicos mais vulneráveis, designadamente, a necessidade de uma aproximação e humanização nos serviços para mitigar as barreiras na comunicação, a aprendizagem da língua como essencial para a comunicação e a capacitação para empregabilidade - um instrumento fundamental para o empoderamento da comunidade imigrante.

Os Leixões das Memórias têm como elemento distintivo a aproximação à valorização das histórias e das memórias das pessoas com ligação ao Bairro dos Pescadores e de reconhecer e representar através das artes e da cultura, uma vez que todas as atividades do projeto envolvem estas práticas. Denota-se a identificação de pontos comuns entre projetos, como: a reconexão entre indivíduos e comunidades para combater o isolamento, conducente à participação e socialização através de propostas criativas e construções coletivas; a capacitação como forma de promover a autoestima e autonomia do indivíduo; o fortalecimento de questões identitárias através de representatividade da memória social e do património cultural; a harmonização das necessidades das comunidades envolvidas; a revitalização dos territórios tendo em vista o interesse coletivo; e, a relevância atribuída aos cenários das intervenções e a liberdade de escolha do indivíduo, participante.

As dissemelhanças mais evidentes centram-se nos contextos e nas expressões usadas em relação à natureza dos processos de inclusão. O contexto idiossincrático em que decorre cada uma das cinco intervenções, adquire um peso substancial nos discursos produzidos obrigando a uma adaptação na abordagem aos destinatários. Os elementos diferenciadores dos projetos centram-se, assim, nas abordagens, destacando-se as referências às sensações provocadas por manifestações artísticas e culturais e na substancialidade do espaço físico para o encontro, e proximidade na humanização nos serviços e atividades considerados elementos fulcrais para a inclusão social (Quintela & Ferreira, 2018; Guerra & Figueredo, 2021).

A articulação dos projetos com os eixos (social, saúde, económico, urbanístico, ambiental) revelou-se um estímulo à criatividade, profícua na procura de mecanismos de resposta para as problemáticas sociais que também decorrem por múltiplas circunstâncias e fatores. Perfazendo o pleno em todos os projetos analisados, o eixo social foi o que mais importância adquiriu em todas as geografias. Apesar do volume do eixo social, todos os projetos percorrem o âmbito de ação a que se propuseram, adaptando-se às dinâmicas surgidas, designadamente, no que tange ao contexto pandémico. Assim, algumas atividades previstas, no âmbito da saúde, foram adaptadas devido à mitigação das medidas de contingência. O eixo económico foi também destacado como fator motivacional para a inclusão social, uma vez que são indissociáveis (Guerra & Zánko, 2019). Na aproximação à inclusão social, os contributos e elementos distintivos dos projetos e cosmovisões dos interlocutores, subscrevem a filosofia de fortalecimento da inclusão do PBS que envolve a capacitação para a aquisição de habilidade e conhecimento, aliada à componente participativa.

Os fatores-chave para inclusão social via cultura e artes configuram outra dimensão de análise, com evidências na aproximação aos beneficiários síncrona com a argumentação conduzida nos processos criativos, ressoando na liberdade de escolha; a aproximação da comunidade pela promoção do encontro, redimensionando o respeito pela diversidade, individualidade e liberdade do indivíduo, através de convocações baseadas em propostas criativas, numa dinâmica de capacitação. Também a importância atribuída ao espaço e ao tempo para a pluralidade de vozes como fatores de inclusão social, na legitimação de um lugar de fala de memórias, identidade e património cultural, na sua íntima relação, partilhada de forma orgânica se revelou fator de inclusão. Por último, a abordagem participativa nos processos de criação e o tempo para testemunhar os processos criativos dos artistas, permitindo a meditação dinâmica, a conscientização de outras vozes para além dos territórios delimitados e a mundividência e a flexibilidade para “estar entre” propiciando à interação e socialização.

Particularidades, como a gratuidade no acesso à cultura e às artes enquanto argumento para incluir públicos mais desfavorecidos, ou o reconhecimento no uso da criatividade para promover o acesso à cultura enquanto elemento central para a problemática da inclusão e com fundamento no duplo fortalecimento pela oportunidade criada no acesso a experiências e na própria coesão social, foram salientadas. A ênfase no contributo da cultura e das artes é demonstrada na metáfora da abertura do portal para a inclusão social de forma

orgânica, justificada no trabalho para a comunidade que tem na base do seu desenvolvimento um conhecimento profundo dos fios que a tecem, sendo indispensável uma abordagem antropológica e um profundo conhecimento das representações do imaginário, das histórias e memórias dos indivíduos e das comunidades (Wang *et al.*, 2017).

Na esteira da substancialidade da cultura e das artes, enquanto ferramentas indispensáveis para a inclusão social, as inferências resultam numa afirmação positiva. As experiências têm a capacidade de moldar a própria identidade, sobretudo em projetos artísticos que envolvem pedagogia, funcionando como estímulos que alteram em profundidade o indivíduo na compreensão do mundo, no encontro das respostas para inquietações, na criação e construção coletiva do saber, ser e estar. A abordagem diferenciadora dos projetos é um instrumento facilitador da inclusão, traduzida na facilidade em estabelecer relações interpessoais, em comunicar e transmitir conhecimento. Além disso, criam-se espaços para abraçar uma diversidade maior interativamente, com resultado na transmutação de uma experiência individual para social.

Relativamente às evidências sobre a inclusão social, percebidas através das manifestações artísticas e culturais, os participantes referem a experiência no transporte de sensações conducentes à união e criação espontânea de ligações livres e identitárias. Inferimos a evasão provocada da arte emancipadora como contributo para a inclusão social, que respalda na diminuição dos obstáculos à comunicação e expressão emocional. Outra especificidade identificada, na cultura e as artes como veículos para incluir, foi a necessidade de derrubar a barreira do preconceito em relação às artes, padronizada em algumas gerações. Contudo, verifica-se durante a experimentação de atividades a mudança com um impacto visível na felicidade dos participantes. Concluimos assim, que os processos criativos, nas práticas artísticas e culturais, envolvem instrumentos que são estímulos para os fluxos de imaginação, para a associação livre a recursos simbólicos, para o transporte e transcendência de emoções nem sempre conscientes (Diederichsen, 2019). As experiências coletivas com uma finalidade comum conduzem a uma sintonia harmónica entre participantes, com evidências na transformação do indivíduo e das comunidades via cultura e artes, com reconhecimento na mudança da participação, construção de conexões sociais e reabilitação da socialização. A referência à assincronia entre o tempo de duração dos projetos (aproximadamente um ano) com o tempo para a inclusão social no sentido de solidificar mecanismos de resposta a problemas sociais foi destacada, com sugestões de prolongamento.

Na aferição de evidências decorrentes de manifestações culturais e artísticas, aponta-se ainda o envolvimento com comunidades externas aos projetos, denunciando o impacto das ações na construção de conexões sociais e na socialização para além das comunidades dos territórios de intervenção. Posicionamentos relativamente à transformação efetiva da realidade social do indivíduo e da comunidade com demonstrações específicas da mudança (ao nível intrapessoal, interpessoal, comunitário, institucional) revelaram-se prematuras. Por outro lado, foi destacada a criação de oportunidades e novas perspetivas quanto ao futuro como cenários possíveis para os participantes, com visibilidade no empoderamento manifestado em apresentações públicas e subsequente melhoria da autoestima e da

autonomia do indivíduo; expressões multiculturais e artísticas em *performances* criativas aproximam os participantes das suas raízes e tradições culturais, entendidas como forma de valorização e de elevação do orgulho na pertença, além do voluntarismo da comunidade para colaborar e integrar atividades.

O impacto da cultura e das artes, com enfoque na geração de novas perspectivas sobre o futuro e na criação de novas oportunidades, foi sustentado em percepções sobre a natureza da mudança através de um modelo não linear. De acordo com Roche (2000), a mudança pode ser provocada por uma miríade de fatores que se combinam de determinada forma, ou seja, os mesmos *inputs* podem não implicar os mesmos *outputs*, a curto prazo e *outcomes*, a longo prazo, devido à natureza dos projetos e das organizações. Na relação entre a inclusão social e as boas práticas aplicadas nas intervenções, o resultado da criatividade ilimitada é demonstrado na promoção do encontro do indivíduo e da comunidade com os seus referenciais, desencadeando o orgulho na pertença, inferido como boa prática inclusiva. Manifestações artísticas e culturais viabilizam outras vozes interpretativas e potenciam outros modos de ação, pela valorização cultural em linguagens artísticas e abordagens estéticas representativas da identidade dos participantes dos projetos.

A atribuição de valor e a materialização dos hábitos, recordações e memórias dos públicos vulneráveis representam boas práticas pela representatividade e fortalecimento da identidade (Rodrigues, 2017), da mesma forma, a valorização das questões culturais e idiossincráticas são entendidas como boas práticas inclusivas. Nesta dimensão de análise, partir para a ação com base nos gostos e interesses das comunidades a que se destinam e ir ao encontro dos gostos pessoais dos beneficiários permite a identificação ou sentido nas atividades para a mudança, na ressignificação de conceitos e sem condicionar a participação. Assim, concluímos que a disseminação dos projetos sociais ancorados na criatividade na cultura e nas artes é essencial para a mudança, mas será mais fecunda se partir de um diagnóstico de interesses e verificação de necessidades da comunidade. Ao nível de boas práticas, também a referência à adequação dos canais de comunicação para os destinatários das intervenções, bem como, a transparência nas formas de divulgação, indiciando a orientação para o cumprimento de objetivos e não obrigações (Guerra & Fernandes, 2022). As parcerias, intrínsecas ao PBS, possibilitaram, a partir de diferentes percepções e referenciais heterogêneos, resultados baseados numa procura acurada de soluções e na construção coletiva de respostas a problemas sociais. O trabalho colaborativo revelou-se mais profícuo para encontrar respostas face a problemas sociais, multidimensionais, abordando a importância dos órgãos de poder local, movimentos associativos e de voluntariado enquanto estímulos à participação e criação coletiva. Admitem-se ações com foco na criatividade, na cultura e nas artes, como mais frutíferas porque esta tríade tem a capacidade de afirmação perante as resistências e impõe-se na dinamização das sociedades e animação dos territórios; emancipam e permitem que das vivências se extraia um sentido.

Na análise das boas práticas inclusivas sob a perspectiva da sua disseminação para a mudança no tecido social e potencial de replicabilidade, apontaram-se dissonâncias. Na Rádio Pavão considera-se que a mudança tem ritmo próprio e a disseminação de iniciativas deve percorrer um trajeto realista mediante a possibilidade de escolha nas experiências e interações propostas, contudo, reconhece-se o potencial de exemplaridade no projeto para ser replicado em outros contextos. No BEJACOLHE – Cultura e Diversidade o potencial de disseminação do projeto logra a mudança no tecido social, sustentada na “ponte” de união entre as comunidades que favorece a inclusão social - fórmula encontrada para mitigar os desafios da inclusão social; o potencial de exemplaridade encontrado no projeto antevê a capacidade das pessoas para a mudança que, legitimada na união dos artistas, se expressa na procura constante de soluções e respostas eficazes para os problemas que se apresentam. No PorTiArtista há o reconhecimento do projeto para a mudança social, apontando-se o desporto e artes como fundamentais para a orientação de percursos de vida e de mudança de mentalidades. A relevância alavancada no apoio financeiro adquire importância; no âmbito do SEIXO Comunidade FIS – Feliz, Inclusiva, Saudável, a almofada financeira do PBS permitiu uma maior plasticidade e criatividade nas ações, bem como a eficiência na mitigação dos desafios da inclusão social, pelo despertar de consciências, pela mudança visível de paradigmas instituídos, na legitimação de boas práticas inclusivas e na capacitação dos participantes. Os Leixões das Memórias reveste potencial para ser replicável em outros contextos, fator que depende da caracterização da matriz identitária dos territórios a implementar, no sentido de mitigar os desafios da inclusão social.

No âmbito da análise sobre sustentabilidade dos projetos, sustenta-se a referência unânime a indicadores de impacto com preponderância atribuída à qualidade da mudança ao invés da quantidade. Tal significa que, o critério da mensurabilidade não é o que define o impacto dos projetos. Sobre o impacto do PBS na sustentabilidade dos projetos aponta-se uma preocupação, por parte da coordenação nacional do programa, com ónus nos recursos humanos alocados. Essa apreensão foi dissipada em muitas intervenções ao longo do território nacional, já que foram encontradas alternativas para a subsistência da maioria dos projetos, quer através da procura de parceiros, quer pela dinamização da economia local e social - um elemento diferenciador para a inclusão social dos participantes pelo impulsionar da criação.

No âmbito da perceção sobre as políticas para obtenção de financiamento de projetos, enquanto alternativas para impactar o setor das ICC, verifica-se a unanimidade. Isto, no sentido de que estas políticas possibilitam maior equidade no setor e configuram uma vantagem para a criatividade, cultura e artes, fundamentais para territórios de menor dimensão como via alternativa para conseguir gerar uma plataforma de contacto com a cultura e as artes. Para a vitalidade dos municípios e para o desenvolvimento de estratégias de integração social, estas políticas acrescentam mais aos cidadãos porque são ferramentas de apoio à concretização de projetos sociais, pela possibilidade de chegar a públicos vulneráveis, habitualmente sem acesso a oportunidades e escolhas, comumente concretizadas por organizações da sociedade civil, substituindo-se às funções do Estado, na tentativa de robustecer, mutuamente, a inclusão social e a criatividade, a cultura e as artes.

No âmbito de perspectivas futuras, a mudança esperada com o programa é que os destinatários sejam mais interventivos desfrutando da liberdade que a possibilidade de escolha propicia e se traduz no bem-estar quotidiano. Compreende, também, a função da criatividade, da cultura e das artes como um auxílio na desconstrução de processos destrutivos, aceitando o passado, vivenciando o presente na sua plenitude que passa por problematizar e debater as questões sociais, as relações com o espaço público, ou que realmente importa para que as pessoas adquiram a capacidade de produzir novas sínteses. Pesando a viabilidade alavancada à sustentabilidade financeira, esta assume-se como questão de fundo que pode comprometer alguns projetos. Regista-se a legitimação do reforço da criatividade, da cultura, das artes com a implementação de práticas inclusivas conexas ao PBS. A importância da cultura e das artes, pela abertura de dimensões e horizontes, propiciou a resolução de múltiplas questões no âmbito da inclusão social.

7. Conclusão

A inclusão social movimenta-se numa hélice dupla: constitui-se a partir da capacitação das pessoas e da criação de oportunidades nos sistemas e instituições sociais (Guerra, 2012), tendo implícitas a equidade e a mudança, designadamente, a diferenciação positiva, a igualdade de oportunidades e as condições de acesso (Capucha, 2010); e, pressupõe a inovação, a abertura e a imaginação, porque o mundo vive em e da crescente mudança, causa e resultado de realidades mais plurais e impermanentes, individuais e coletivas, que tendem à (des)construção e (co)criação de processos.

No desdobramento dos mecanismos culturais e artísticos, acurados como subsídio para ressignificar tecidos sociais vulneráveis, percebemos que o impacto dos projetos sobre a cena pública pode vir da relação entre a autorrepresentação e a capacidade de ação. Partindo de Sovik (2014) o sentido social mais profundo dos projetos sociais advém da autoestima e empoderamento adquiridos, condição necessária para os grupos vulneráveis reconhecerem a própria capacidade na liberdade de agir para mudar as relações sociais.

Na análise de cinco projetos do PBS com impacto na dinamização da cultura e das artes, o combate à exclusão social pode conduzir à predisposição para fazer com um propósito, construir para – com - entre pessoas e comunidades vulneráveis. A diferenciação nas expressões de luta e resistência, pelo carácter marcadamente contextual nas formas como se interpretam os problemas e como sentem, imaginam e concretizam soluções, evidenciadas por Santos e Cunha (2022), cunham-se na construção de conhecimentos para pensar e fazer diferente, a partir da ação e reflexão de ativistas, intelectuais, povos e territórios, na fundação de uma economia de bem-viver que não desperdice este tipo de experiências.

A alfabetização para outras visões, com formas alternativas de propor estímulos à criação e participação constitui-se num contributo para incluir. Ações diferenciadoras, orientadas para arte comunitária e participativa, pressupõem o encontro a partir de aprendizagens,

materializações ou *performances* e constituem-se como dinâmicas que promovem interações, conexões que reabilitam a socialização e a descoberta de talentos, tendentes à autonomia do indivíduo (Diederichsen, 2019). Ações diferenciadas que têm como pontos focais a valorização, preservação e materialização das memórias nos territórios, respaldam o esforço para alterar a liquidez identitária de alguns contextos, no reforço da autoestima e do sentimento de orgulho na pertença, essenciais para a inclusão social e cidadania cultural que Chauí (1995) traduz na afirmação dos direitos de acesso e fruição de bens culturais e informação, direito à criação cultural e ao reconhecimento do sujeito como criador da sua história pela ampliação do sentido de cultura e o direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura.

Subjacente à filosofia do PBS, a criação de oportunidades e a abertura de possibilidades, envolvem a capacitação para a aquisição de habilidades e conhecimento que, aliada à componente participativa, fortalece a inclusão social, impactada através da cultura e das artes. A criatividade cruza, assim, a essência dos projetos que respalda nas cosmovisões plurais dos protagonistas dos projetos. A percepção do peso na humanização e nos afetos via cultura e artes remete para Diederichsen (2019), sustentando a filosofia deleuziana em que os perceptos não são mais percepções, os afetos não são mais sentimentos ou afeições, mas transbordam a força daqueles que são atravessados por eles (Deleuze & Guattari, 1992: 213, *in* Diederichsen, 2019: 69), vinculando relações.

Enquanto mecanismo de políticas públicas, o PBS oferece recomendações relevantes para implementação futura de projetos sociais que tenham um impacto efetivo sobre os beneficiários e as comunidades. Entre as boas práticas inclusivas destacam-se: a constituição de parcerias construtivas; o trabalho em rede que consubstancia a construção coletiva de respostas a problemas sociais, manifestando a tríade criatividade, na cultura e nas artes uma capacidade de afirmação perante as resistências pela dinamização das comunidades; ações com base em diagnósticos de necessidades e interesses que permitem ressignificar realidades sem condicionamentos; a disseminação de iniciativas a ser empreendida com transparência nos objetivos e eficácia na comunicação; a construção de documentação útil, como planos de ação, bases de dados de voluntários, mapeamento de dificuldades e resistências nos territórios pode facilitar a implementação de projetos futuros; a adoção de um espaço físico, associado ao tempo do encontro, é essencial como lugar de fala para a pluralidade de vozes e fomenta o diálogo entre as comunidades; abraçar uma atitude de abertura para o contacto entre comunidades, organizações da sociedade civil, artistas e projetos desdobra o escopo de possibilidades pela diversidade de realidades; intervenções assentes em expressões artísticas e culturais em projetos de inclusão viabiliza o contacto com outras vozes interpretativas que potenciam outros modos de ação; e, incluir a materialização de memórias e a valorização cultural através de linguagens artísticas e abordagens estéticas que representem a identidade dos participantes porque promove a autoestima e o orgulho na pertença.

Na deteção de carências, aponta-se: a falta de apoio por parte dos órgãos de poder local pode conduzir ao incumprimento ou plena execução de projetos; o descompasso do tempo, demasiado curto para a afirmação de algumas ações; e, a ausência de uma abordagem

antropológica prévia aos contextos que permita identificar estratégias para gerir resistências identitárias. Apesar das lacunas identificadas, a perspectiva sobre o potencial de replicabilidade dos projetos para mitigar os desafios da inclusão social em outros contextos é unanimemente favorável, sendo apontada como fulcral a caracterização da matriz identitária dos territórios. O indicador de realização quanto ao alcance das metas e objetivos dos projetos cumpre o previsto, à exceção de um projeto e, quanto aos indicadores de resultados, é unânime a preponderância atribuída à qualidade da mudança ao invés da quantidade, não obstante a referência ao número de participantes, o critério da mensurabilidade não é o que define o impacto dos projetos.

A tendência na procura de financiamento para apoio a projetos no setor das ICC é percebida como fator de maior equidade e uma importante via alternativa para o incremento da criatividade, na cultura e nas artes. O apoio financeiro é um instrumento para a concretização de projetos realizados por organizações da sociedade civil, que por vezes se substituem às funções do Estado-providência na tentativa de robustecer a inclusão social. Henriques (2002) e Guerra (2012) abordam este papel social do estado, no seu propósito múltiplo de salvaguardar a identidade nacional, de colmatar as deficiências da economia de mercado no setor específico das artes e de garantir a igualdade de oportunidades de acesso à vida cultural por parte de todos os cidadãos. Neste sentido, o debate em torno da democratização da cultura pode revelar-se ineficaz, tendendo a um alheamento do princípio fundamental - as sociedades democráticas devem ter como horizonte a igualdade de oportunidades no acesso. A experiência tem mostrado que a participação continua a estar circunscrita a alguns públicos, sendo levantadas algumas dúvidas quanto à justiça na afetação dos recursos de todos versus satisfação das necessidades de alguns (Henriques, 2002: 69).

O PBS faz transparecer uma nítida aproximação ao Estado interventor, uma vez que impacto do programa não visa mudar o tecido social, mas dinamiza iniciativas que visam alterar as más condições de vida, promovendo o bem-estar social, através de estímulos e da experimentação de alternativas possíveis para outras realidades. O pendor na proliferação de iniciativas sucedâneas ao PBS permite a criação com e entre os públicos; como bens meritórios, as artes e a cultura não têm um valor de mercado consentâneo com o seu valor intrínseco, na medida em que nem todos os indivíduos avaliam corretamente os benefícios privados e sociais que deles decorrem (Henriques, 2002), competindo, assim, ao Estado zelar pelo usufruto e assegurar a disseminação o mais alargada possível destes bens e serviços. É neste sentido que se verifica a mudança com os projetos de inclusão social analisados, vertida no acesso à descoberta de capacidades e potencialidades, no indivíduo e na comunidade; no estímulo à imaginação crítica, visível na capacidade de problematizar processos e questionar a lógica binária dos pensamentos e emergente decolonialidade, bem como, na expansão e compreensão das práticas representativas das narrativas dos territórios pela imaterialidade das propostas.

Referências Bibliográficas

- Argyris, Chris & Schon, Donald A. (1978). *Organizational learning: A theory of action perspective*. Reading, MA: Addison-Wesley
- Almeida, João Ferreira (1993). Integração social e exclusão social: algumas questões. *Análise Social*, XXVIII (123-124), 829-834.
- Alvino-Borba, Andreilcy & Mata-Lima, Herlander (2011). Exclusão e inclusão social nas sociedades modernas: um olhar sobre a situação em Portugal e na União Europeia. *Serviço Social São Paulo*, 106, 219-240.
- Azevedo, Natália (2017). Artes e inclusão social: projetos e ações enquanto experiências metodológicas. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Número temático – Processos sociais e questões sociológicas, 28-41. DOI: 10.21747/08723419/soctem2017a2
- Barraket, Jo (2005). Putting people in the picture? The role of the arts in social inclusion. The Centre for Public Policy Melbourne. *Social Policy Working Paper*, 4, 1-19.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Confiança e medo na cidade*. Lisboa. Ed. Relógio D'Água.
- Bendassolli, Pedro F.; Wood Jr., Thomaz.; Kirschbaum, Charles, Pina & Cunha, Miguel (2009). Indústrias criativas: definições, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 49 (1), 10-18.
- Capucha, Luís (2010). Inovação e justiça social: políticas ativas para a inclusão educativa. *Sociologia Problemas e Práticas*, 63, 25-50.
- Chauí, Marilena (1995). Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, 9(23), 71-84.
- Dias, Maria Olívia (2009). *O vocabulário do desenho da investigação. A lógica do processo em ciências sociais*. Viseu: Psico & Soma.
- Diederichsen, Maria Cristina (2019). Pesquisa baseada em arte: Criações poéticas desdobrando mundos. *Palíndromo*, 11(25), 64-84.
- Eisner, Elliot W. (1981). On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research. *Stanford University*, 10(4), 5-9.
- Estivill, Jordi (2003). *Panorama da Luta Contra a Exclusão Social. Conceitos e Estratégias*. Genebra: Bureau Internacional do Trabalho, Programa Técnicas e Estratégias contra a Exclusão Social e Pobreza.
- Guerra, Isabel (2005). O Planeamento no Contexto de uma Sociologia de Ação. As Rearticulações Teoria-Prática no Campo da Sociologia e Planeamento. *Cidades Comunidades e Territórios, Dossiê editorial*, 10, 13-24.
- Guerra, Paula (2020). Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, 1, Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, 55-75.
- Guerra, Paula (2012). Da exclusão social à inclusão social: eixos de uma mudança paradigmática. *Revista Angolana de Sociologia*, 10, 91-110.
- Guerra, Paula & Fernandes, Ana Matos (2022). Crying Jellyfish. Capicua at the Crossroads of Artistic Labour and Critical Pedagogies during the Pandemic. *Education Sciences & Society*, 13(1), 128-145.

- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi (2021). Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente. *NAVA. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design: UFJ*, 7(1), 71-105.
- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi (2020). Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. *Revista TOMO*, 37, 215-252.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2007). A cultura como alavanca de inclusão e de participação social: uma nova geração de políticas públicas de proximidade. *Atas do First International Conference of Young Urban Researchers*, Lisboa, 11-12 junho 2007. Lisboa: CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia.
- Guerra, Paula & Zańko, Piotr (2019). Educational contexts of cultural resistance in Poland and Portugal. An introduction to research. *Kwartalnik Pedagogiczny*, 64 (253), 155-172.
- Guetzkow, Joshua (2002). How the Arts Impact Communities: An introduction to the literature on arts impact studies. *Working Papers 44, Princeton University, School of Public and International Affairs, Center for Arts and Cultural Policy*. Disponível em: https://culturalpolicy.princeton.edu/sites/culturalpolicy/files/wp20_-_guetzkow.pdf
- Henriques, Eduardo Brito (2002). Novos desafios e orientações das políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades do caso português. *Finisterra*, 37(73), 61-80.
- Lamarque, Gilles (1995). *L'exclusion*. Paris: PUF
- Leite, Pedro Pereira (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal. *Las industrias culturales y creativas en Iberoamérica: Evolución y perspectivas*. Disponível em: https://www.academia.edu/38037525/Industrias_Culturais_e_Criativas_em_Portugal
- Martins, Maria Celeste & Demarchi, Rita (2016). Mediação cultural: entre sujeitos/ corpos/ experiências estéticas. *Revista Digital Art*, XIII (17), 1-14.
- Martins, Vânia & Lucio-Villegas, Emilio (2014). Teatro do oprimido como ferramenta de inclusão no bairro Horta da Areia em Faro. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Número temático – Ciganos na Península Ibérica e Brasil: estudos e políticas sociais, 57-75.
- Melo, Sara (2015). Texturas, ou sobre os efeitos sociais das artes. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXX, 11-33.
- Nabais, Catarina Pombo (Org.). (2021). *Processos criativos nas ciências e nas artes. A questão da participação pública*. Porto: Edições Afrontamento.
- Paugam, Serge (1996). Pobreza e desqualificação social: uma análise comparativa da desvantagem social comparativa na Europa. *Observatoire Sociologique du Changement (CNRS / FNSP) e Laboratoire de Sociologie Quantitative (CREST / INSEE)*, 6(4), 287-303.
- Peralta, Elsa & Anico, Marta (Org.) (2006). *Património e identidades: Ficções contemporâneas*. Oeiras: Celta Editora.
- Pires, Rui Pena (2014). Modelo teórico de análise sociológica. *Sociologia, Problemas e Práticas* [online], 74, 31-50.
- Quivy, Raymond & Campenhoudt, Luc Van (1998). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.

- Quintela, Pedro & Ferreira, Claudino (2018). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova 'agenda' para as políticas públicas no início deste milénio. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 88-109.
- Rebelo, Glória (2019). *Textos de um tempo e economia Social - Homenagem a António Sérgio*. Porto: Fronteira do Caos Editores.
- Roche, Chris (2000). *Avaliação de impacto dos trabalhos de ONGs: aprendendo a valorizar as mudanças*. São Paulo: Cortez Editora.
- Rodrigues, Eduardo Vítor, Samagaio, Florbela Maria da Silva, Ferreira, Hélder, Mendes, Maria Manuela Ferreira, Januário, Susana Paula Carvalho (1999). A pobreza e a exclusão social: Teorias, conceitos e políticas sociais em Portugal. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 9, 63-101.
- Santos, Boaventura de Sousa & Cunha, Teresa (2022). *Economias de Bem Viver: contra o desperdício das experiências*. Coimbra: Edições 70.
- Sovik, Liv (2014). Os projetos culturais e o seu significado social. *Galáxia*, 27, 172-182.
- Wang, Qingchun, Coemans, Sara, Siegesmund, Richard & Hannes, Karin (2017). Arts-based methods in socially engaged research practice: a classification framework. *Art/Research International: A Transdisciplinary Journal*, 2(2), 5-39.
- Xavier, Jorge Barreto (2016). *A cultura na vida de todos os dias*. Porto: Porto Editora.
- Xiberras, Martine (1993). *As teorias da exclusão – para uma construção do imaginário do desvio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Bairros Saudáveis. (2021, novembro 20). *O Programa*. Disponível em: <https://www.bairrossaudaveis.gov.pt/>
- Carta de Porto Santo. (2021, dezembro 15). *Da democratização à democracia cultural*. Disponível em: <https://www.2021portugal.eu/pt/noticias/carta-de-porto-santo-da-democratizacao-a-democracia-cultural/>
- Conselho Europeu Extraordinário de Lisboa. (2021, dezembro 15). *Estratégia Lisboa 2010*. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac10241>
- Diário da República Eletrónico. (2022, janeiro 5). *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Disponível em: <https://dre.pt/dre/geral/legislacao-relevante/declaracao-universal-direitos-humanos>
- Direção-Geral das Artes. Iniciativa Bairros Críticos. (2021, dezembro 20). *Iniciativa Bairros Críticos*. Disponível em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/acao/197>
- University of Lapland, Lapin Yliopisto. (13 janeiro 2022). AMASS. *Acting on the margin: Arts as social sculpture*. Disponível em: <https://www.ulapland.fi/EN/Webpages/AMASS>
- UNCTAD. (2021, dezembro 18). *Relatório da Economia Criativa*. Disponível em: https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_pt.pdf

Ana Sofia Baptista

Mestre em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Trabalha como gestora de projetos sociais na RosaJumi – Associação de Ação Social, Rua João José Bogalho, Figueira da Foz, Portugal. Email: asbaptista78@gmail.com. ORCID: 0009-0005-3418-1115.

Receção: 13-02-2023

Aprovação: 29-04-2023

Citação:

Baptista, Ana S. (2023). Cruzando paisagens criativas e práticas inclusivas no Programa Bairros Saudáveis. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 26-53. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a3>



IMIGRAÇÕES, GASTRONOMIAS E IDENTIDADES: AS CENAS CULTURAIS DE SÃO PAULO

IMMIGRATIONS, GASTRONOMIES, AND IDENTITIES: THE CULTURAL SCENES OF SÃO PAULO

IMMIGRATIONS, GASTRONOMIES ET IDENTITÉS: LES SCÈNES CULTURELLES DE SÃO PAULO

INMIGRACIONES, GASTRONOMÍAS E IDENTIDADES: LOS ESCENARIOS CULTURALES DE SÃO PAULO

Camila Alonso Milani

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal, Brasil

Resumo: O tema deste artigo propõe estudar como a gastronomia reflete os fluxos imigratórios que construíram a cidade de São Paulo e é capaz de traduzir a identidade cultural e cosmopolita da maior metrópole do Brasil. Entre comunidades e bairros italianos, japoneses, árabes, entre outros, a capital paulista encontrou na gastronomia, não só um modo de comunicação cultural entre tantos povos, mas a representação da sua identidade e do seu estilo de vida. Através de uma investigação qualitativa, de caráter etnográfico e exploratório, buscamos analisar, discutir e compreender, através do “comer”, as trajetórias e dinâmicas destes imigrantes em São Paulo, de modo a instaurar diferentes cenas culturais e gastronômicas na cidade.

Palavras-chave: São Paulo, cenas, identidades, gastronomia, imigração, cultura.

Abstract: The theme of this article proposes to study how gastronomy reflects the immigration flows that built the city of São Paulo and can translate the cultural and cosmopolitan identity of the largest metropolis in Brazil. Among Italian, Japanese, Arab communities and neighborhoods, among others, the capital of São Paulo found in gastronomy, not only a way of cultural communication between so many peoples, but the representation of its identity and its lifestyle. Through a qualitative, ethnographic and exploratory investigation, we seek to analyse, discuss and understand, through ‘eating’, the trajectories and dynamics of these immigrants in São Paulo, in order to establish different cultural and gastronomic scenes in the city.

Keywords: São Paulo, scenes, identity, gastronomy, immigration, culture.

Résumé: Le thème de cet article propose d'étudier comment la gastronomie reflète les flux migratoires qui ont construit la ville de São Paulo et est capable de traduire l'identité culturelle et cosmopolite de la plus grande métropole du Brésil. Parmi les communautés et les quartiers italiens, japonais, arabes, entre autres, la capitale de São Paulo a trouvé dans la gastronomie, non seulement un moyen de communication culturelle entre tant de peuples, mais la représentation de son identité et de son mode de vie. À travers une enquête qualitative, ethnographique et exploratoire, nous cherchons à analyser, discuter et comprendre, à travers le "manger", les trajectoires et dynamiques de ces immigrés à São Paulo, afin d'établir différentes scènes culturelles et gastronomiques dans la ville.

Mots-clés: São Paulo, scènes, identité, gastronomie, immigration, culture.

Resumen: El tema de este artículo propone estudiar cómo la gastronomía refleja los flujos de inmigración que construyeron la ciudad de São Paulo y es capaz de traducir la identidad cultural y cosmopolita de la mayor metrópoli de Brasil. Entre comunidades y barrios italianos, japoneses, árabes, entre otros, la capital paulista encontró en la gastronomía, no sólo una vía de comunicación cultural entre tantos pueblos, sino la representación de su identidad y de su estilo de vida. A través de una investigación cualitativa, etnográfica y exploratoria, buscamos analizar, discutir y comprender, a través del "comer", las trayectorias y dinámicas de estos inmigrantes en São Paulo, con el fin de establecer diferentes escenarios culturales y gastronómicos en la ciudad.

Palabras-clave: São Paulo, escenas, identidad, gastronomía, inmigración, cultura.

1. Preâmbulo

Esta investigação^{1.)} se dá pela proposta de estudar os modos como a gastronomia reflete os fluxos imigratórios que construíram a cidade de São Paulo e que traduzem a miscelânea identitária, cultural e cosmopolita da capital (Milani, 2022). Consolidada como um dos principais polos gastronômicos e culturais da América Latina, São Paulo é a cidade mais populosa do Brasil e de maior expressividade em volume de comunidades e colônias estrangeiras no país. Devido ao período da "Grande Imigração", entre o final do século XIX e o século XX, o Brasil tornou-se destino de famílias vindas de diversos países. Entre japoneses, italianos, árabes, entre outras nacionalidades, grande parte destes indivíduos fixou-se em São Paulo, mudando completamente a estrutura e identidade da cidade, transformando-a no ponto de encontro entre as mais diversas culturas. Portanto, além de carregar em suas ruas a miscigenação intrínseca ao povo brasileiro, São Paulo tem como característica marcante, não só a presença de diversas influências étnicas e multiculturais, mas um modo particular de refleti-las em sua identidade e no estilo de vida de seus habitantes: a gastronomia.

1.) Este artigo decorre da realização da Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto intitulada "Uma nova Babel de cheiros e sabores. Gastronomia como comunicação e identidade transglobal em São Paulo" e orientada pela Professora Doutora Paula Guerra.

Apesar de crucial na nossa fisiologia, a relação entre o “comer” e os seres humanos ultrapassa necessidades biológicas. Este verbo carrega uma gama de dimensões sociais que podem ser abordadas e estudadas em níveis multidisciplinares. No que diz respeito ao vínculo entre o “alimentar-se” e a cidade de São Paulo, procuramos entender o papel da gastronomia como fator cultural e identitário em diferentes aspectos. Órgãos de comunicação social e veículos de imprensa especializados neste tipo de editoria, como a revista britânica *Time Out*, por exemplo, consideraram a capital paulista como uma das melhores gastronomias do continente americano, devido a sua herança de décadas de imigração e que lhe conferiram um caráter cosmopolita^{2.)}. Dados do Observatório do Turismo, anteriores à pandemia da Covid-19, estimam que a cidade de São Paulo conte com cerca de 30 mil bares e 20 mil restaurantes, que abarcam por volta de 58 tipos de cozinhas. É a segunda cidade no mundo em número de estabelecimentos gastronômicos, ficando atrás somente de Nova Iorque, nos Estados Unidos^{3.)}.

Neste sentido, seguindo o contexto de cidades e sociedades globalizadas, além das características multiculturais inerentes a São Paulo, optou-se pela realização de uma investigação de caráter qualitativo, etnográfico e exploratório acerca das comunidades imigrantes de construíram a capital ao longo do século XX, de modo a compreender como a gastronomia representa um modo de manutenção e preservação de sua identidade cultural, étnica (Mintz, 2001) e de pertença (Azevedo, 2019), bem como o seu potencial comunicacional de traduzir a expressão identitária de São Paulo em diferentes cenas culturais (Bennett & Petterson, 2004; Guerra, 2020a, 2020b). Portanto, aqui procuramos compreender os aspectos comunicacionais da gastronomia, desde sua importância para a identidade étnica entre indivíduos de uma mesma cultura, assim como seu potencial de aproximar e, até mesmo, traduzir as interações e diálogos entre diferentes povos em estilos de vida. A proposta deste estudo busca trazer luz a vieses de estudos de sociologia e antropologia ainda pouco explorados, como a relação da gastronomia com as sociedades contemporâneas, principalmente culinárias imigrantes e em locais subestimados a nível de estudos culturais, como é o caso de cidades na América Latina.

2. São Paulo: as imigrações e comunidades imigrantes

O período entre o final do século XIX e início do século XX foi marcado pela instabilidade em diversas nações ao redor do mundo. Assoladas pela fome e guerras, milhares de pessoas deixaram os seus países de origem e partiram para outros territórios em busca de melhores condições de vida. O Brasil foi um dos principais destinos destes imigrantes. Navios provenientes, em sua maioria, de países como Portugal (Klein, 1993), Itália (Biondi, 1999), Espanha (Cánovas, 2011), Alemanha (Willems, 1946) e Japão (Sakurai, 2014), atracavam em

2.) Disponível em: <https://www.timeout.com/things-to-do/best-cities-in-the-world>

3.) Disponível em: <https://observatoriodeturismo.com.br/?p=3284>

território brasileiro com um volumoso número de famílias atraídas e seduzidas por promessas de “oportunidades movidas a ouro-verde” (Cánovas, 2011: 155). É válido realçar que, na época, o Brasil passava por um período de transição governamental e econômica. O país vivia as primeiras décadas do Ciclo do Café – período da história em que o café substituíra o ouro como principal produto de exportação, devido à crise econômica instaurada pelo esgotamento das minas. Esta época também era marcada pela promulgação da chamada Lei Áurea, que, ao longo do final do século XIX, extinguiria os 300 anos de escravidão negra existente no Brasil. Paralelamente, assistíamos à Proclamação da República, em 1889, que viria por dissolver o regime monárquico em vigor. Neste contexto, a chegada dos novos imigrantes representou uma oportunidade para a mão de obra nas lavouras de café, sobretudo na região sudeste do Brasil e em maior número em São Paulo.

Apesar de aqui promovermos o enfoque na história imigrante do Brasil, uma vez que este é o pano de fundo deste estudo, é importante clarificar que, de maneira generalista, estes trânsitos têm aspectos comuns, sobretudo, em relação ao trabalho, à economia e à construção física e imagética de cidades e nações. De acordo com Portes (1999: 26), “o recrutamento deliberado de imigrantes”, ou seja, a aliciação de estrangeiros em busca de melhores condições de vida, foi determinante para o surgimento de diversos fluxos migratórios. No que tange à realidade do Brasil da época, mais precisamente, no que diz respeito à região da cidade de São Paulo, a presença dos imigrantes provocou mudanças principalmente na chamada “classe trabalhadora”, uma vez que a sua chegada significou o início de uma nova mão de obra nas lavouras de café e substituindo os trabalhadores negros, devido à promulgação da Lei Áurea. Dentre as principais comunidades imigrantes a se fixarem na capital, serão aqui estudadas a japonesa, a italiana e a árabe -mais concretamente, a sírio-libanesa –, estas todas concentradas na região central da cidade de São Paulo. A comunidade japonesa consolidou-se no bairro da Liberdade. Na época do Brasil-Colônia, abrigava o Largo da Forca, onde eram executadas as sentenças de morte e, também, um cemitério para indigentes, escravos e pessoas de baixo status social. Os italianos, por sua vez, dividiram-se entre os que trabalhariam nos cafezais no interior do estado e os que se interessaram por pequenos e baratos lotes de terra na capital. Parte destes se estabeleceu no bairro do Bixiga, cuja área era uma propriedade privada portuguesa e, posteriormente, loteada. Os árabes, em sua maioria, libaneses e sírios, também tiveram uma marcante presença. Estas populações vieram como mascates e trabalhavam de modo autônomo, em busca de ascensão financeira. Fixaram-se em São Paulo como comerciantes, mais precisamente, na região da Rua 25 de março, no bairro da Sé, situado no Centro Histórico de São Paulo.

Seja no desenvolvimento industrial e urbano ou nas relações econômicas, todos estes fluxos migratórios citados tiveram um importante papel na consolidação da cidade de São Paulo como maior metrópole do Brasil, e como uma das maiores da América Latina. Os bairros aqui referidos, bem como outros pontos da região central paulistana, continuam a ser destino dos novos fluxos migratórios que acontecem na atualidade e que não param de crescer. Bolivianos, chineses, africanos e coreanos são algumas das nacionalidades que podemos mencionar.

Para ratificar a expressividade da presença das comunidades analisadas e da fixação de seus descendentes, podemos utilizar alguns dados e números estatísticos. No que se refere à comunidade japonesa, de acordo com dados do Governo do Estado de São Paulo, são aproximadamente mais de dois milhões de *nikkeys*^{4.)} vivendo no Brasil, sendo este o maior número de japoneses fora do Japão. São Paulo é a cidade que abriga a maior concentração, sendo mais de um milhão de indivíduos pertencentes à colônia, apenas na capital paulista^{5.)}. Seguidamente, temos a comunidade italiana cuja representatividade, apenas no período denominado de “Grande Imigração”, alcançou os 1,4 milhões, cerca de 42% dos imigrantes que entraram no Brasil, na altura. Em São Paulo, representaram 90% da mão de obra urbana nas fábricas paulistas no início do século XX, fornecendo ao local a alcunha de “cidade italiana”^{6.)}. Quanto à comunidade árabe, apenas entre os anos de 1920 e 1940, foram mais de 58,000 imigrantes a entrar em território brasileiro. São Paulo recebeu aproximadamente 40% deste total^{7.)}. Os libaneses, que iniciaram a sua diáspora (Hall, 2011) no Brasil ainda no século XIX e que perdura até a atualidade, têm a sua maior comunidade fora de seu país de origem em solo brasileiro. Estima-se que entre estrangeiros e descendentes, vivam de 7 a 10 milhões de libaneses no Brasil, tendo uma das maiores concentrações na cidade de São Paulo^{8.)}. A comunidade da Síria também possui sua expressividade. Devido ao histórico de tensões políticas e guerras civis, o fluxo imigratório proveniente deste país é antigo. Informações do Ministério das Relações Exteriores apontam cerca de 4 milhões de pessoas de origem síria estabelecidas no Brasil^{9.)}.

A amplitude e significância dos números acima apresentados, refletem-se na atuação direta destes fluxos imigratórios na construção da cidade de São Paulo, traduzida na formação, reconhecimento e identidade dos bairros que propusemos estudar. Deste modo, estes são compreendidas da seguinte forma: Liberdade – freguesia de forte presença de imigrantes japoneses; Bixiga – presença de imigrantes italianos; e Sé, especificamente, a região da Rua 25 março – comunidade sírio-libanesa. Guimarães (1979) indica que os bairros aqui apresentados derivam do que era compreendido pelo Distrito da Sé, ou seja, de uma raiz geográfica comum. De acordo com a autora, na altura, São Paulo ainda se encontrava em seu processo de urbanização, “não conseguindo acompanhar o ritmo vivido por outros centros brasileiros, até 1808” (1979: 18) e que, portanto, matinha um perfil de caráter rural. Em 1883, veio o entendimento do Distrito pela divisão Norte e Sul, onde entre outros locais, encontrava-se o bairro da Sé ao Norte e, ao Sul, a freguesia do Bixiga e Liberdade (1979: 19-20).

4.) Nikkey: nome dado aos nipodescendentes.

5.) Disponível em: saopaulo.sp.gov.br

6.) Disponível em: brasil500anos.ibge.gov.br

7.) Disponível em: brasil500anos.ibge.gov.br

8.) Disponível em: gov.br/mre

9.) Disponível em: gov.br/mre

Apesar de provirem da mesma região, cada um dos bairros possui particularidades estéticas e culturais próprias, que se assumem como um fruto do hibridismo cultural e cosmopolita da contemporaneidade (Hall, 2006), e que se perpetuam como características referenciais e identitárias ao longo do tempo. Como é possível observar na Figura 1, os três bairros aqui citados encontram-se na região central da cidade de São Paulo, sendo vizinhos uns dos outros.



Figura 1: Mapa geral da localização das freguesias Liberdade, Sé e Bela Vista (Bixiga) e suas culinárias imigrantes em 2022

Fonte: Camila Alonso Milani.

As imagens nos ícones do mapa acima foram realizadas durante a pesquisa de campo, sendo pratos da gastronomia típica provinda dos fluxos imigratórios, cuja fixação corresponde a cada uma das freguesias. É importante perceber que a construção e consolidação do *ethos* destes locais remonta a diferentes períodos do século XX e que, portanto, modificou-se ou adaptou-se às influências e transformações socio-temporais intrínsecas ao seu desenvolvimento até o momento atual.

3. Trânsitos, identidades e gastronomias

Para melhor compreensão da relação entre as comunidades imigrantes com suas gastronomias no processo de construção e construção de suas identidades, verificamos o perfil corrente destes bairros, seus processos de hibridação cultural (Canclini, 2011) e como

a gastronomia assume o papel de tótem^{10.)}, ao aludir e preservar a história e tradição imigrante de cada local. Primeiramente, recorreremos ao estudo das imigrações e diásporas para, assim, compreendermos suas influências nos processos de construção da identidade. Para Hall (2006: 22), um posicionamento possível define a identidade cultural – ou as identidades culturais – em termos de uma cultura “indivisa, mas partilhada”, ou seja, como um modo de ser e de estar autêntico e que é partilhado coletivamente, de forma quase homogênea. Esta identidade cultural indivisa pode ainda ser vista como um único modo de ser correto, no seio de vários modos de ser mais superficiais ou impostos. De modo geral, compreendemos que esta tipologia de identidade cultural se detém com condições históricas, tais como a ancestralidade de um povo, por exemplo. Na verdade, esta definição poderia ser facilmente adotada para estudos relacionados com as identidades no Brasil, quase não tivessem acontecido fenômenos profundos de imigrações. Vejamos que estaríamos falando de uma identidade cultural assente no colonialismo. Assim,

De acordo com os termos desta definição, as nossas identidades culturais refletiriam as experiências históricas comuns e os códigos culturais partilhados que nos forneceria, enquanto "povo uno"; um quadro de referências e de sentido que, sob a mutabilidade das divisões e vicissitudes da nossa história concreta, se caracterizaria pela estabilidade, imutabilidade e continuidade (Hall, 2006: 22).

Vejamos que desde o período histórico do colonialismo que o Brasil se assume como um contexto exímio para o surgimento de novas práticas culturais e, neste sentido, os movimentos migratórios e a gastronomia enquanto materialização física, social e cultural dos mesmos, assumem-se como um modo de questionamento imaginário da homogeneização, mas também como uma forma de reaproveitamento e disseminação da dispersão e da fragmentação identitária, encontrando-se, aqui, a gênese do conceito de diáspora. Trata-se de um conceito que visa enunciar a diversidade cultural.

De acordo com Morawska (2011), os estudos das diásporas tornaram-se uma indústria de crescimento acadêmico logo, os significados atribuídos ao termo proliferavam, apesar de se manter uma relação com as migrações, ainda que numa lógica de caracterização de identidades que flutuam entre territórios, sem ligação a um espaço transnacional. Pensando no caso da gastronomia – e mais concretamente a gastronomia na cidade de São Paulo – podemos ainda fazer referência ao conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (2006), conceito esse que reflete um processo de adesão simbólica a uma cultura, identidade, ideia de nação ou pátria, estando aqui imiscuído o conceito de hibridismo (Canclini, 2011).

10.) Tótem: Animal, planta, objeto ou fenômeno natural que serve de símbolo sagrado de certas tribos ou clãs a que se julgam ligados de modo específico e considerado seu ancestral ou divindade protetora. Fonte: Dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/totem/>

No período da Grande Imigração, São Paulo experienciava os primeiros passos da chamada globalização interna ou glocalização (Lourenço, 2014), ou seja, a cidade vivia dividida entre o global e o local, entre o nacional e o transnacional. A partir dos contributos de Lourenço (2014), podemos referir que o conceito de globalização pressupõe algo novo e com capacidade de reestruturar as sociedades. Trata-se de um fenómeno que pode criar ameaças às identidades, mas que pode também proporcionar oportunidades em vários níveis (mundial, regional ou local).

Neste âmbito, Lourenço (2014) destaca os contributos de Giddens (1994), principalmente o conceito de modernidade reflexiva por ser cunhado dentro de uma teoria de estruturação social. Assim, este conceito de modernidade reflexiva, nas palavras de Lourenço (2014: 4):

permite integrar a análise da relação global-local no quadro do processo de globalização e de construção da modernidade. Opção justificada pelo papel crucial que a globalização desempenha na constituição da sociedade e dos processos sociais atuais e pela inegável capacidade explicativa do paradigma da globalização das mudanças sociais e culturais.

Centrando-nos no caso específico do conceito de glocalização, é importante fazer referência aos contributos de Robertson (1995), que defende que a relação entre o global e o local deve ser vista como uma forma mais sutil daquela tradicionalmente elaborada. O autor enuncia que o conceito de glocalização é determinante para que possamos compreender, cientificamente, a polaridade conflitual – global *versus* local – que afeta as identidades culturais, territoriais e coletivas. Em suma, Robertson (1995) sugere que o termo glocalização deve ser utilizado para descrever os processos onde o local e o global se cruzam, dando origem a um novo contexto vivencial e a proporcionando uma nova forma de identificação identitária: o glocal.

Como indica Roudometof (2005), o transnacionalismo surgiu como uma característica do final do século XIX e do início do século XX, devido ao grande número de pessoas “de fora do lugar”, cruzando as fronteiras nacionais instituídas nestes dois últimos séculos.

Indo além de uma faceta da imigração internacional, o transnacionalismo conceitualiza-se a partir de interações que ocorrem entre pessoas e instituições em dois ou mais “contêineres” [da sociedade] separados ou estados-nação. (Roudometof, 2005:7).

Primeiramente, com os *ordinary folk* (Nava, 2002), isto é, pessoas comuns, imigrantes trabalhadores, exilados ou refugiados que, por serem “de fora”, carregam na sua identidade, diferentes origens, etnias e tradições culturais. Estes, considerados indivíduos transnacionais, não necessariamente possuem “uma postura intelectual e estética de abertura para experiências culturais divergentes ou competências reflexivas culturais” (Hannerz, 1990: 239), inerentes ao cosmopolitismo, mas que através do seu estilo de vida, compõem uma sociedade desterritorializada em espaços transnacionais (Beck, 2000).

Neste contexto, no que se refere à gastronomia, compreendemos que este ramo de conhecimento se faz primordial para os estudos de identidade. Através do desenvolvimento e partilha de receitas, a comida traduz e comunica, através de suas texturas, sabores e cheiros a história e cultura de um povo, não somente em relação às suas tradições, mas ao desenvolvimento e evolução através da história. Paralelamente, também se assume como um meio de comunicar memórias, uma vez que fornece ao outro pistas mnemônicas referentes aos cheiros, aos hábitos e aos costumes de determinada cultura que, por conseguinte, se misturam com outros num determinado espaço-tempo. Além de estarmos perante uma referência aos processos de memória coletiva, falamos também de memórias individuais que se vão construindo in situ à medida que os indivíduos vão experienciando outras gastronomias (Guerra & Marques, 2018: 17).

Para Hauck-Lawson (1992, 1998), a chamada “Voz da Comida” está intimamente ligada ao caráter comunicacional da comida e ao seu “potencial para abordar temas como tradição, etnia, harmonia, discordância, transitoriedade e identidade” (Amon & Menasche, 2008: 17). No contexto das sociedades glocalizadas (Lourenço, 2014), a convivência entre diferentes comunidades e a interação entre diferentes culturas torna-se determinante para a compreensão das matrizes que compõem uma identidade coletiva, sendo aqui que se encontra o nosso foco de pesquisa: procurar perceber de que modo estas identidades se constroem e comunicam entre si (Robertson, 1995). Por esta razão, elegemos a gastronomia como objeto de análise para traduzir a cidade de São Paulo e suas cenas culturais. É na capital paulista que podemos observar de modo fendido, o intercâmbio entre as mais diversas etnias e culturas em múltiplos aspectos da sociedade, ou seja, as diásporas contemporâneas (Guerra & Quintela, 2016). Podemos observar estas trocas e encontros desde o estabelecimento e convivência entre comunidades completamente distintas nas mesmas freguesias, até a miscigenação tão singular e inerente à população brasileira de maneira geral. É a comida que carrega o potencial não apenas de comunicar e encurtar distâncias entre realidades, mas de traduzir as fusões e transformações que definem um local e um povo.

É na comida rotineira, bem como em outras dimensões de manifestação cultural do cotidiano, que melhor podemos perceber a afirmação e as mudanças de identidade pela convivência entre comunidades de diferentes origens e culturas – característica não só de processos migratórios, mas da globalização (Amon & Menasche, 2008: 19).

Podemos citar como paradigmático o caso da culinária *Nikkei*, isto é, a adaptação da culinária japonesa para o paladar brasileiro. A sua popularização foi tão excepcional que, hoje na cidade de São Paulo, existem mais restaurantes especializados neste tipo de gastronomia do que churrascarias – tipicamente brasileiras e famosas internacionalmente. Para poder experimentar da legítima culinária japonesa, é necessário ir a casas tradicionais, normalmente concentradas no bairro da Liberdade. O mesmo acontece com a culinária árabe, popularmente difundida a ponto de existirem redes de *fast food* especializados nesta gastronomia.

4. Os processos de investigação

Para a realização desta investigação de maneira prática, primeiramente, analisamos os fluxos migratórios de maior representatividade na cidade de São Paulo e elencamos três comunidades específicas para a nossa abordagem. Tal eleição foi feita a partir de uma análise prévia estatística acerca da expressividade destas etnias em volume populacional, em sua influência cultural no desenvolvimento sociocultural da cidade de São Paulo, bem como na popularidade e difusão de sua gastronomia na metrópole, mas também tivemos em consideração o nosso interesse e curiosidade particulares. Para isso, recorreremos aos censos elaborados pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – e, também, do próprio estado de São Paulo, que nos forneceram dados importantíssimos acerca da chegada das correntes migratórias no Brasil entre o final do século XIX e o século XX, tanto no que se refere ao número de indivíduos e volume de radicados, bem como os locais onde aconteceram. A partir destas informações, partimos para análises de bibliografias que fornecem, de modo detalhado, os desdobramentos da fixação destes indivíduos nas diferentes freguesias paulistas e, principalmente o papel e contribuição da gastronomia nestes processos.

Confrontados os dados e informações, alcançamos as seguintes comunidades imigrantes para esta investigação – as quais já foram citadas anteriormente: as italianas, japonesas e árabes – mais precisamente as sírio-libanesas. A partir do estudo e entendimento da fixação e estabelecimento destes grupos, deparamo-nos com os bairros a serem explorados. Foram estas: Liberdade, Centro Histórico de São Paulo (Sé – região da Rua 25 de março) e Bixiga. Realizamos pesquisa qualitativa e de caráter exploratório, através da aplicação de técnicas como observação etnográfica (Martins, 2013) para que, assim, pudéssemos estudar e analisar *in loco* não só onde se ambientam as comunidades investigadas, mas também, suas dinâmicas tradicionais e interações na sociedade como um todo. Desta maneira, pudemos estudar, documentar e comparar com a revisão de literatura apresentada, de que maneira se dá a manutenção das culturas tradicionais destas comunidades, bem como suas competências de hibridismo cultural desenvolvidos ao longo dos anos, tanto em níveis estéticos como gastronômicos, de modo a traduzir a identidade paulistana. Este tipo de pesquisa também é justificado pela necessidade de captação de imagens e realização de entrevistas que ilustram e fomentam esta investigação. Assim como defendido por Atkinson (1998), a aplicação de entrevistas de história de vida como método de pesquisa qualitativa nos permite estudar como as experiências e narrativas do indivíduo fazem-se fundamentais para construção do *self* (Greene, 2008) e para o desenvolvimento da sua identidade. Portanto, uma vez que entre nossos objetivos está, justamente, não só a compreensão destes fatores, como também, suas modificações temporais, estas entrevistas tornam-se cruciais.

Antes de partirmos para a análise mais detalhada das entrevistas, realizamos pesquisa exploratória nos bairros elencados. Esta investigação de campo serviu-nos de base para melhor compreensão das dinâmicas culturais, sociais e gastronômicas presentes nas comunidades, bem como as apropriações estéticas em cada local. No que diz respeito à escolha das fontes, bem como a elaboração de perguntas, primeiramente, foi realizado um

levantamento histórico e espacial a partir da localização das comunidades étnicas selecionadas para esta abordagem. A partir da concepção de um mapa da concentração geográfica destes imigrantes (figura 1), representado pelas freguesias analisadas, foi feito um levantamento quantitativo de restaurantes típicos de cada um destes povos na cidade de São Paulo, realizado através do website TripAdvisor^{11.}). Optamos pela utilização desta plataforma devido à sua expressividade na busca por restaurantes ao redor do mundo e, também, pela possibilidade de contabilizarmos os resultados oferecidos. Para afinarmos a nossa pesquisa, aplicamos os filtros “tipo de estabelecimento”, “cozinha” e “bairro”. A recolha e organização dos resultados foi feita da seguinte forma (ver tabela 1)^{12.}):

Tipo de Restaurante	Localização	Frequência
Gastronomia Japonesa	Cidade de São Paulo (geral)	1,115 resultados
Gastronomia Japonesa	Freguesia da Liberdade	74 resultados
Gastronomia Italiana	Cidade de São Paulo (geral)	1,540 resultados
Gastronomia Italiana	Freguesia do Bixiga	66 resultados
Gastronomia Sírio-Libanesa	Cidade de São Paulo (geral)	267 resultados
Gastronomia Sírio-Libanesa	Freguesia da Sé	51 resultados

Tabela 1: Levantamento dos restaurantes de gastronomia imigrante em São Paulo e nos bairros analisados no TripAdvisor

Fonte: Camila Alonso Milani

Para este levantamento, primeiramente, levantamos a quantidade de restaurantes por especialidade gastronômica na cidade de São Paulo como um todo. Após esta recolha, novamente aplicamos seleções de pesquisa, desta vez, por localização. Assim como pudemos ver no quadro, é a gastronomia italiana que possui maior quantidade de estabelecimentos na metrópole, sendo 1,540 resultados computados; a seguir, temos a gastronomia japonesa, com um total de 1,115 unidades; o menor número está com a gastronomia sírio-libanesa, com 267 resultados. Feita a recolha de resultados quanto ao número destes estabelecimentos, iniciamos pesquisas e leituras de artigos nos principais

11.) O TripAdvisor é uma plataforma online voltada ao segmento de viagem e turismo que, através do review de seus usuários, disponibiliza avaliações e referências acerca de mais de 8,6 milhões de alojamentos, restaurantes e outras experiências ao redor do mundo. Disponível em: <https://tripadvisor.mediaroom.com/pt-about-us>

12.) Foram aplicados filtros de pesquisa por localização e especialização culinária no website TripAdvisor. Disponível em: https://www.tripadvisor.pt/Restaurants-g303631-c26-Sao_Paulo_State_of_Sao_Paulo.html

cadernos de gastronomia da cidade de São Paulo, de modo a encontrar os que poderiam contribuir de forma mais profícua para este estudo. Foram tidos em linha de conta os mais relevantes, partindo da definição de critérios tais como a sua tradição, período de existência, a inovação (ou falta dela) no cardápio e sua significância para a comunidade.

Para conseguirmos ilustrar a importância da gastronomia não só para a preservação da identidade imigrante, mas para o seu processo de construção identitário em outro país, escolhemos quatro estabelecimentos para realização de observação e entrevista. Foram eles: Restaurante Porque Sim – estabelecimento localizado na freguesia da Liberdade, em São Paulo. Aberto em 1997 por empresários japoneses, foi passado para uma família de nipodescendentes e, até hoje, mantém o mesmo cardápio. É amplamente conhecido pela comunidade por ser uma casa que oferece culinária tradicional japonesa. A contribuição deste estabelecimento para esta investigação se dá pela sua representatividade, uma vez que, além de ser referência para a própria comunidade japonesa que busca o resgate de sua culinária tradicional, é também muito procurado pelo público geral, que busca por uma experiência gastronômica diferente da oferecida majoritariamente; Restaurante Hinodê – o mais antigo restaurante japonês em funcionamento na cidade de São Paulo. Fundado em 1965, a casa também está localizada na freguesia da Liberdade e preserva sua identidade tradicional não apenas na culinária, mas em sua arquitetura. O valor deste restaurante para o nosso estudo, encontra-se na participação e manutenção histórica da freguesia em que está inserido, bem como na perpetuação do seu funcionamento em si; Cantina C...Que Sabe! – a responsável pela criação do termo ‘cantina’ dentro da culinária italiana na gastronomia brasileira. Localizada na freguesia do Bixiga, foi fundada por imigrantes italianos recém chegados ao Brasil, em 1932. Sua administração e cozinha continuam sob comando da mesma família, que se encontra na 6ª geração de descendentes. A relevância deste estabelecimento para nossa análise está no seu papel ativo para a identificação da culinária italo-brasileira e pela sua expressão na preservação não só da culinária imigrante italiana, mas da identidade da freguesia em que se encontra; Raful – Situado na região da rua 25 de março, é um dos remanescentes da culinária árabe nesta zona, que recebeu forte influência sírio-libanesa durante o seu desenvolvimento. Fundado na década de 60 pelo libanês Raffoul, o restaurante tornou-se referência para os imigrantes da época e, hoje, mantém-se como parada obrigatória para quem visita a freguesia. A casa faz-se notável para esta investigação por ser um dos poucos estabelecimentos de descendência árabe que ainda resiste na região, que passa constantemente por expressivas modificações estéticas e identitárias provenientes dos fluxos imigratórios atuais. Além disso, o restaurante permanece amplamente reconhecido pelo público geral e, também, pelos descendentes sírio-libaneses.

Foi, também, importante buscar pelo entendimento desta temática a partir de uma ótica jornalística, principalmente no que diz respeito ao caráter comunicacional gastronômico e à sua representatividade e importância para a cidade de São Paulo. Para isto, optamos igualmente por realizar uma entrevista com o jornalista e crítico gastronômico Arnaldo Lorençato – jornalista e crítico de restaurantes há 30 anos. Também é editor sênior do principal caderno de gastronomia da cidade, o *Comer&Beber*, da revista *Veja São Paulo*. Lorençato é Professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo. Para tal,

também foi elaborado um guião de entrevista semiestruturado, onde trabalhamos questões relacionadas com o cosmopolitismo, com a representatividade paulistana no cenário gastronômico internacional, com a preservação das culinárias tradicionais imigrantes, hibridismos culturais na gastronomia, a relação do paulistano com o “sair para comer”. Esta entrevista nos possibilita perceber as dinâmicas culturais estudadas por esta investigação através da gastronomia, pela perspectiva de um especialista. Desta forma, analisa-se as tendências de hibridização e adaptações culinárias na cidade de São Paulo de maneira geral, o espaço, procura e cenário das culinárias tradicionais na capital, a representatividade da cidade no âmbito da gastronomia internacional, entre outros.

5. Os restaurantes como enclaves empresariais

Através das observações realizadas, bem como a partir da análise das entrevistas aplicadas, pudemos compreender que as correntes imigratórias recebidas pela cidade de São Paulo não só tiveram papel ativo na construção física da metrópole, mas também, no que diz respeito à edificação da sua identidade cosmopolita. A gastronomia é um dos principais pilares desta composição, não só porque carrega um caráter de preservação étnica (Mintz, 2001) e de pertença destas comunidades imigrantes (Azevedo, 2019), mas porque reflete e traduz as trajetórias e transformações ocorrentes dentro e fora destes grupos, de acordo com sua integração nas sociedades que os recebem. Indo muito além do que diz respeito a preservação de hábitos e tradições alimentares, restaurantes foram a porta de entrada dos novos imigrantes que chegavam a São Paulo e importante dispositivo de inserção destes indivíduos na comunidade.

Ademais, a restauração consolida-se como um tipo de aparelho cultural não somente de expressão identitária ou, até mesmo, ritualística para estes imigrantes, mas como ator que confere imagem e personalidade estrangeira ao local onde está inserido (Portes, 1999). Neste sentido, verificamos a partir da perspectiva dos proprietários dos estabelecimentos visitados durante nossa pesquisa exploratória, não só a relação de seus restaurantes com as freguesias das quais se situam, mas como suas histórias de vida refletem essa representatividade imigrante em diversos níveis.

Segundo Portes (1999:29-30), existem 3 níveis no modo de incorporação de imigrantes, relacionados à sua recepção e seu processo de inserção nos diversos contextos sociais. Entre políticas governamentais de incentivo e legalização, assim como a adoção de uma postura mais cosmopolita (Hannerz, 1990; 1996) e acolhedora por parte da sociedade civil. Assim, Portes aponta a criação de comunidades étnicas e enclaves empresariais como o terceiro modo de incorporação pois, de acordo com o autor, esta modalidade de negócio surge a partir de necessidades culturais da própria comunidade imigrante e que acompanha a continuidade e desenvolvimento de trânsitos e diásporas (Portes, 1999: 33). Neste sentido, a partir do entendimento da gastronomia como ferramenta de manutenção identitária e de preservação étnica, somada à urgência imigrante de atender às demandas culturais e de reafirmação de suas comunidades, encontramos a restauração como sendo uma peça fundamental na construção e no posicionamento destes corpos sociais dentro de seu novo contexto de residência.

6. Comunidades imaginadas e cenas culturais

Apesar de os três bairros analisados dividirem a mesma raiz geográfica, todos originando-se do antigo distrito da Sé, a partir do final do século XIX (Guimarães, 1979) e de terem sido construídas de modo material e imaterial por imigrantes, cada uma delas foi influenciada de maneira muito arraigada, de modo a refletir o que Anderson (2006) conceituou como comunidades imaginadas. Estas manifestações sociais e culturais tornam-se ainda mais significativas quando as compreendemos pelos vieses temporais individuais e as confrontamos com sua representatividade atual, sejam elas criadas ou tangíveis.

Deste modo, buscando compreender e analisar a relação destes bairros com a cidade de São Paulo, recorreremos a conceitualização de cenas desenvolvida por Bennett e Petterson (2004) e por Guerra (2013, 2020a, 2020b). Em sua obra, a partir dos contributos de Gelder e Thornton (1997), os autores dão conta do uso do termo cena como substituto à subcultura, uma vez que essa “pressupõe que uma sociedade tem uma cultura comumente compartilhada da qual a subcultura é desviante” (Bennet & Petterson, 2004: 3). Sob patente deste estudo, analisamos que, embora a obra refira-se a cenas musicais e suas formas de desdobramento em diversos níveis e âmbitos, ela fornece subsídios de conceitualização e análise que nos permite estudar as manifestações e particularidades culturais das freguesias paulistanas por nós abordadas de modo mais efetivo. Isso se deve ao fato de que, em nossa avaliação, não há a existência de um comportamento desviante ou transgressor ocorrente dentro destes bairros, mas sim, uma vertente cultural típica e própria daquele local e que não vai de encontro a uma cultura comum. Indo ainda mais além nesta análise, vemos o Brasil como um país multicultural, onde ocorre “o diálogo intercultural a partir das respectivas interpretações do mundo e sobre a identidade ou as identidades socioculturais que nelas se configuram” (André, 2012: 25). Deste modo, estudamos e tratamos aqui, uma pequeníssima parcela das centenas de cenas culturais que fazem parte e compõem a identidade cultural brasileira como um todo.

Neste sentido, importa destacar que o próprio conceito de cena não emergiu na comunidade acadêmica, mas antes nos meios de comunicação social, ou seja, na mídia, nesse escopo, o conceito de cena era utilizado para fazer referência a clusters de atividades socioculturais que se agregavam pela sua localização espacial e social (Straw, 2004), algo que vai ao encontro da temática aqui abordada. Aliás, apenas na década de 1990, este conceito de cena foi assumido como determinante no âmbito das produções acadêmicas, devido ao trabalho de Will Straw (1991) e, desde então, o conceito de cena tem vindo a ser utilizado para descrever vários modelos de produção cultural e artística.

Desta forma, as cenas – no contexto deste trabalho de investigação – podem ser identificadas pela sua componente espacial e territorial, uma vez que nelas se inscrevem práticas diferenciadas e inter-relacionadas que com ele também mantêm uma relação de reciprocidade. Vejamos que Blum (2001) enuncia que a cena sempre esteve (e sempre estará) ligada ao conceito de cidade, pois existem casos em que a cena e a cidade são tão indistinguíveis que se chega a questionar se a hospitalidade (que todos aceita) da cidade não anulará a exclusividade e o carácter distintivo da cena.

Partindo desta ótica, Bennett e Petterson (2004) referem que o desenvolvimento tecnológico permitiu que mais pessoas tivessem acesso a outros modos de produção artística e cultural algo que, por conseguinte, se encontra na base das cenas translocais e virtuais. Neste contexto, o nascimento das cenas se tornou mais facilitado, podendo-se encontrar cenas não só nas cidades, nomeadamente nos meios urbanos, como também nos meios ditos rurais e mais afastados dos grandes centros. Ao mesmo tempo, a cena deixou de ser apenas local, pois hoje em dia ela também pode ser translocal e até virtual, devido ao advento da internet (Bennett & Peterson, 2004: 6). Contudo, pensar no conceito de cena em relação a espaços gastronômicos, como aqueles aqui em análise, implica referir o conceito de cenas culturais que, tal como os espaços físicos, não se definem simplesmente pelas coisas materiais, pela arquitetura, mas pelas regras, pelas práticas, pelas instituições e pelos significados que a elas se encontram associadas (Filho & Fernandes, 2005: 6).

Paralelamente, as cenas também são caracterizadas pela sua regularidade, isto é, pelo fato de as mesmas serem visitadas frequentemente: as cenas gastronômicas em análise possuem clientes assíduos que com ela desenvolveram um compromisso real e que, por isso, se for necessário, estão inclusivamente dispostos a sacrificar-se para poderem continuar a frequentá-las (Blum, 2001). Mais ainda, as mesmas também podem ser efêmeras e voláteis, até porque os estabelecimentos podem encerrar repentinamente. Contudo, outro aspeto importante é a ideia de coletivo. Assim, as cenas gastronômicas em análise podem ser entendidas como eventos coletivos, como algo que surgiu por vontade dos habitantes locais, o que - para além de revelar a importância que estas têm - revela a existência de uma coletivização, a existência de intensas sociabilidades - como vimos nos nossos registos de observação - de grupos de indivíduos que possuem interesses interrelacionados e que exteriorizam, partilham, trocam ideias acerca desses interesses e gostos, fazendo com que as cenas influenciem a “forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas” (Blum, 2001: 11-13). Para Bennett e Petterson (2004), é certo que as cenas espelham o local e as pessoas que lhe deram vida; no entanto, deve-se ter em linha de conta que as cenas constituem, na maioria das vezes, momentos e locais que se (re)apropriaram de signos culturais de outros locais, de símbolos que foram recombinaados, mas ainda assim símbolos de outros locais. Aqui está presente o conceito de hibridismo (Canclini, 2011) e de glocalização (Lourenço, 2014).

De volta aos contributos de Bennett e Petterson (2004), encontramos a conceitualização das cenas locais, cenas translocais e cenas virtuais. A primeira refere-se às relações de localidade e manifestações culturais, sendo ligada a processos de construção de identidade pessoal, a relação do indivíduo com sua localidade e lugar de mundo, bem como a construção das narrativas compartilhadas da vida cotidiana. São questões da vida em comunidade, com seus hábitos, costumes e impasses socioeconômicos próprios, delimitados por um espaço e período específicos (Bennett & Petterson, 2004:7-8). As cenas translocais, assim como as locais, também possuem limitação espacial, porém, estão em contato com cenas culturais mais distantes e, justamente por esta característica, é que são chamadas de translocais. Na verdade, este conceito pode ser articulado com o de glocalização (Lourenço, 2014), uma vez que o local se relaciona com o global, dando origem a modos de atuação específicos e característicos de um grupo de agentes sociais. Neste

tipo de cena há a inserção de detalhes cruciais, como interações inerentes às cenas locais e que podem ser “transcendidas” nas cenas translocais (Bennet & Petterson, 2004:9). A estes tipos de interações, os autores referem-se a experiências que são fatores de identificação pertencentes às cenas, mas que podem ser realizadas à distância. Por último, encontramos as “cenas virtuais”, cuja origem e desenvolvimento se dá através da internet, permitindo que diversas pessoas de diferentes localidades geográficas tenham participação na cena e que tem como característica marcante o viés comunitário (Bennett & Petterson, 2004: 10-11).

Apresentados estes conceitos, compreendemos os bairros apresentados como cenas locais e translocais da cidade de São Paulo, uma vez que, delimitados em um espaço geográfico, cada um destes bairros possui características e manifestações culturais próprias, que geram um senso de identificação entre os indivíduos e o local dos quais estão inseridos. Deste modo, dividimos as freguesias em: Cena da Liberdade, Cena do Bixiga, Cena da Sé.

Cena da Liberdade

Ainda que tenha sido originado de um projeto elaborado pelo governo de São Paulo, de modo a promover o turismo na região, a orientalização da Liberdade ainda hoje pode ser percebida como característica forte da cena desta freguesia. O bairro teve forte influência de imigrantes japoneses ao ponto de adquirir caráter estrangeiro, devido à grande presença de lojas, restaurantes e estabelecimentos comerciais voltados a estes indivíduos desta nacionalidade. Esta caracterização japonesa foi fortalecida na década de 70, tendo o seu auge percorrendo até os anos 90, quando o bairro viu seu perfil sendo modificado. Os imigrantes japoneses passaram a ocupar novos espaços da cidade de São Paulo ou a realizar uma imigração reversa, como mostramos o caso do fenômeno *dekassegui* e, ao mesmo tempo, houve o estabelecimento de novas correntes imigratórias na Liberdade, vindas da Coreia e da China.

Apesar de estes novos imigrantes terem fixado sua residência no bairro ao ponto de substituírem os espaços ditos japoneses, ainda assim, é esta a identidade reconhecida pelos paulistanos. Ainda que haja a percepção pública de que o local não é mais um “bairro japonês”, a cena da Liberdade ainda se apoia na identidade nipônica: criada e recriada nos padrões estéticos de suas ruas, através dos elementos estéticos japoneses presentes em suas ruas e do metrô que carrega o nome Japão; na realização de feiras que dedicam-se a apresentar e oferecer sua culinária típica; nos restaurantes da rua Thomaz Gonzaga que ainda resistem entre o esforço de sobreviverem financeiramente e de manterem vivas e legitimadas as suas gastronomias tradicionais; nos elementos da cultura pop japonesa que são comercializados nos estabelecimentos da Liberdade e que aproximam os que se identificam com esta identidade cultural (Guerra, 2020a; Hall, 2011) de viverem uma experiência mais semelhante ao universo japonês.

Cena do Bixiga

Representado por diversas camadas culturais, o Bixiga é uma cena composta por várias outras. É o berço do samba paulista, herança musical do quilombo Saracura, eternizado nas canções de Adoniran Barbosa e pela escola de samba Vai-Vai^{13.)}; Casa dos migrantes nordestinos que, assim como os imigrantes do século XX, foram fundamentais na construção de São Paulo; Freguesia dos italianos que, ao estabelecerem-se, enraizaram manifestações culturais muito particulares ao local, traduzidas em festas religiosas que movimentam milhares de pessoas e que faz parte do calendário oficial da cidade, e em uma forma de fazer gastronomia muito típica do imigrante deste bairro.

Desta forma, percebe-se que o Bixiga se traduz como uma cena muito paulistana, pois abarca diferentes tipos de origens, histórias e culturas em uma identidade única e singular. Ainda que neste trabalho tenhamos investigado sobre a *italianidade* deste bairro, ele por si só não é capaz de representar o local como um todo. Ademais, dentro desta caracterização italiana, encontramos a cena da gastronomia cantineira^{14.)} que, apesar de muito intrínseca ao Bixiga, também é independente desta freguesia, uma vez que, em nossa análise, a gastronomia pode ser identificada como um elemento de identificação tanto por parte dos imigrantes, descendentes ítalo-brasileiros e do próprio paulistano, de maneira geral. Por este potencial, vemos na gastronomia um modo de instauração de cenas translocais (Bennett & Petterson, 2004), pois, através da culinária, fornece subsídios que transcendem delimitações de espaço e pode proporcionar experiências, mesmo que a distância.

Cena da Sé

A exemplo dos demais bairros citados, vemos a cena da Sé com um outro bairro cíclico e de comunidades imaginadas (Anderson, 2006). Em um âmbito temporal, compreendemos a instauração da cena árabe, representada pelos imigrantes sírio-libaneses. De modo mútuo e praticamente simbiótico, a Sé, sobretudo a região da 25 de março, e estes imigrantes, eram identificados como partes intrínsecas um do outro, onde o bairro era reconhecido por conta da presença destes indivíduos e, estes, como elementos de construção imagética vivos desta freguesia.

Apesar de seu processo cíclico característico de regiões centrais e da saída dos sírio-libaneses desta zona de São Paulo, a lembrança árabe da Sé mantém-se viva nos nomes de suas ruas – homenagem às personalidades imigrantes sírio-libanesas – nos antigos edifícios

13.) O Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai é uma escola de samba fundada por um grupo de notáveis sambistas no bairro do Bixiga, pertencente ao distrito da Bela Vista, São Paulo, Brasil. É uma das maiores agremiações do Carnaval Brasileiro e a maior campeã do Carnaval de São Paulo com 15 títulos (1978, 1981, 1982, 1986, 1987, 1988, 1993, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001, 2008, 2011 e 2015), além de dez vice-campeonatos (1972, 1974, 1976, 1977, 1983, 1985, 1992, 1997, 2006 e 2009).

14.) Cantineira: refere-se a um tipo de estabelecimento de culinária italiana criado no Brasil pelos imigrantes do sul deste país europeu e que se instalaram em São Paulo.

de propriedade desta etnia, no restaurante árabe mais antigo e ainda em funcionamento no bairro e na memória de quem acompanha os processos metamórficos e evolutivos da 25 de março e suas adjacências.

7. Considerações finais

Pensamos na gastronomia não só como fator de identificação e de manutenção identitária de povos e nações, como analisamos no caso dos imigrantes radicados em São Paulo, provenientes dos três principais fluxos imigratórios recebidos pela capital paulista, mas como forma de comunicação de suas trajetórias, de inserção em suas novas sociedades de assento e da interculturalidade criada a partir da interação entre tantas nacionalidades em uma mesma cidade.

A gastronomia reflete não somente a ancestralidade destes povos e a importância de manter vivas as suas tradições de origem, de modo a preservar também sua identidade étnica. A culinária também traduz o estabelecimento destes povos em solo brasileiro, a sua contribuição para a construção das múltiplas facetas de um país miscigenado e como esta miscelânea multicultural se manifesta em identidades tão plurais. São Paulo é uma junção de muitas culturas em uma só, uma torre de Babel entre as mais diversas cenas culturais e que tem, na gastronomia, uma forma de tradução destes encontros.

A partir do desenvolvimento deste projeto, compreendemos a evolução dos bairros analisados de uma maneira muito cíclica, onde a partir de enclaves empresariais (Portes, 1999) houve o estabelecimento das comunidades imigrantes que, ao seu modo, deixaram sua contribuição estética e cultural em sua freguesia de inserção e que, após certa obtenção de capital e ascensão financeira, passaram a ocupar outras áreas da cidade. Em todos os casos abordados, o que remanesce é a gastronomia típica – seja pelo fator de subsistência atrelado ao capitalismo ou pela intenção de preservação das raízes tradicionais de sua ancestralidade étnica.

Por conseguinte, percebemos que o desenvolvimento desta investigação poderia desdobrar-se em uma série de novas abordagens, tanto através dos novos ciclos que se iniciam nos bairros aqui analisados, como a partir de outros fluxos imigratórios que continuam a ser recebidos por São Paulo, como é o caso de bolivianos, haitianos e afegãos materializando cenas culturais locais, translocais e virtuais. Com efeito, a globalização acelerada que vivemos determina tudo isto. Mas não só. Essa mesma globalização tem sido acompanhada por intensos processos de internalização e de apropriação – como vimos em São Paulo – mostrando-nos culturas alimentares híbridas, plurais e diversas. As cenas que observamos também corroboram bem não só os intensos processos de glocalização contemporâneos, como também a reafirmação das dimensões sociais, culturais e civilizacionais dos rituais de comer em conjunto, da preparação da comida, etc. Tudo isto leva à afirmação de cenas compósitas nas quais não está em causa somente a comida, mas a música, a moda, as artes plásticas, o cinema, a urbanidade, o lazer e o ócio. E as intensas sociabilidades quotidianas que marcam a cidade do dia a dia, mas também a cidade dos eventos, do turismo, dos roteiros e dos festivais.

Referências Bibliográficas

- Andrade Fernandes, Gabriel. (2017). Seminário Bixiga: território cultural. São Paulo, 2 de maio de 2017. *Revista CPC*, (24), 170-180. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i24p170-180>
- Anderson, Benedict. (2006). *Imagined communities*. London: Verso
- Amon, Denise & Menasche, Renata (2008). Comida como narrativa da memória social. *Sociedade e Cultura*, 11 (1), 13-21.
- André, João Maria (2012). *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*. Coimbra: Polimage.
- Azevedo, Elaine (2017). Alimentação, sociedade e cultura: temas contemporâneos. *Sociologias*, 19 (44), 276-307.
- Azevedo, Silvana (2019). A cozinha de herança italiana: memórias, culturas e identidades de um tesouro compartilhado. *Revista Ingesta*, 1(2), 225. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-3147.v1i2p225>
- Atkinson, Robert (1998). The life story interview. *Sage University Papers Series on Qualitative Research Methods*, 44. Thousands Oaks, CA: Sage.
- Beck, Ulrich (2000). The cosmopolitan perspective: Sociology of the second age of modernity. *British Journal of Sociology*, 51(1), 79-105.
- Bennett, Andy (2013). *Music, style and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press.
- Biondi, Luigi (1999). Sociedades italianas de socorro mútuo e política em São Paulo, entre o século XIX e o século XX. *Travessia. Revista do Migrante*, 34, 5-12.
- Blum, Alan (2001). Scenes. *Public*. 22/23, 7-35.
- Canclini, N. García (2011). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Cardoso, João Batista (2008). Hibridismo cultural na América Latina. *ITINERÁRIOS–Revista de Literatura*, 27. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1127/914>
- Carneiro, Henrique. S. (2005). Comida e sociedade: significados sociais na história da alimentação. *História: questões & debates*, 42(1). Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/4640>
- Cánovas, M. Klaumman (2011). O imigrante espanhol, peregrino de paisagens imaginárias, e o movimento massivo para o Brasil. *Imagonautas*, 2(1), 148-172.
- Filho, João Freira & Fernandes, Fernanda Marques (2005). Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *Atas do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>.
- Gambini, Roberto (2006). Corações partidos no porto de Gênova. *Estudos Avançados*, 20, 264-296.

- Gomes, Ângela de Castro (2000). Imigrantes italianos: entre a italianità e a brasilidade. In: *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão/Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE/ Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos.html>
- Greene, J. Lee (2008). *The diasporan self: unbreaking the circle in western black novels*. United States of America: University of Virginia Press.
- Guerra, Paula (2020a). Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In: Treece, David (org.). *Music scenes and migrations. Space and transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic* (pp. 185-194). London: Anthem Press.
- Guerra, Paula (2020b). Under-Connected: Youth subcultures, resistance and sociability in the internet age. In: Gildart, K., Gough-Yates, A., Lincoln, S., Osgerby, B., Robinson, L., Street, J., Webb, P., & Worley, M. (orgs.). *Hebdige and subculture in the Twenty-First Century. Through the subcultural lens* (pp.207-230). London: Palgrave Macmillan.
- Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock*. Porto: Edições Afrontamento.
- Guerra, Paula & Marques, Kadma (2018). Culturas alimentares: identidades, trânsitos e metamorfoses. O Público e o Privado. *Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará – UECE*. 32, 15-38.
- Guerra, Paula & Quintela, Pedro (2016). From Coimbra to London: to live the punk dream and ‘meet my tribe’. In: Sardinha, João & Campos, Ricardo (Eds.). *Transglobal sounds: music, youth and migration* (pp. 31-50). New York/ London: Bloomsbury Publishing.
- Giddens, Anthony (1994). *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta Editora.
- Guimarães, Laís de Barros Monteiro (1979). Liberdade. Série: História dos bairros de São Paulo. *Departamento do Patrimônio Histórico. Secretaria Municipal de Cultura*, vol 16. Disponível em: <https://issuu.com/ahsp/docs/1979-hb-16-liberdade>
- Hall, Stuart (2006). Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, (1), 21-35.
- Hall, Stuart (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora.
- Hannerz, Ulf. (1990) Cosmopolitans and locals in world culture. In: Featherstone, Mike (ed.). *Global culture: Nationalism, globalization, and modernity* (pp. 237–251). London: Sage.
- Hannerz, Ulf (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. London: Routledge.
- Hauck-Lawson, Annie. S. (1998). When food is the voice: a case study of a Polish-American woman. *Journal for the Study of Food and Society*, 2(1), 21-28.
- Lourenço, Nelson (2014). Globalização e glocalização. O difícil diálogo entre o global e o local. Mulemba. *Revista Angolana de Ciências Sociais*, 4 (8), 17-31.
- Martins, Humbert (2013). Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, 17 (2), 395-419.
- Milani, Camila Alonso (2022). *Uma nova Babel de cheiros e sabores. Gastronomia como comunicação e identidade transglobal em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2021, 17 de maio). *República Libanesa*. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/relacoes-bilaterais/todos-os-paises/republica-libanesa>

- Ministério das Relações Exteriores do Brasil. (2021, 20 de maio). *República Árabe da Síria*. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/relacoes-bilaterais/todos-os-paises/republica-arabe-da-siria>
- Mintz, Sidney (2001). Comida e antropologia: uma breve revisão. *Revista brasileira de ciências sociais*, 16, 31-42.
- Morawska, Ewa (2011). 'Diaspora' diasporas' representations of their homelands: exploring the polymorphs. *Ethnic and Racial Studies*, 34(6), 1029-1048.
- Piza, Douglas de Toledo (2012). *Um pouco da mundialização contada a partir da região da rua 25 de março: migrantes chineses e comércio informal* (Dissertação de Doutorado, Universidade de São Paulo). Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-08012013-123615/en.php>
- Portal do Governo. (2008, 13 de fevereiro). *Estado tem cerca de 1 milhão de japoneses e descendentes*. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/estado-tem-cerca-de-1-milhao-de-japoneses-e-descendentes/>
- Portes, Alejandro (1999). *Migrações Internacionais: origens, tipos e modos de incorporação*. Oeiras: Celta Editora.
- Ribeiro, Carlos Manoel Almeida & Paolucci, Luciana (2010). Gastronomia, Interação cultural e Turismo: estudo sobre a dispersão da culinária nipônica na Cidade de São Paulo-100 anos da imigração japonesa no Brasil. *SeminTUR-Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL, IV, 7e, 8*. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/3/20.pdf>
- Robertson, Roland (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In: Featherstone, Mike; Lash, Scott & Robertson, Roland (eds.). *Global modernities* (pp.25-44). Londres, Sage Publications.
- Roudometof, Victor & Kennedy, Paul (2003) *Communities across borders: New immigrants and transnational cultures*. London: Routledge.
- Roudometof, Victor (2005). Transnationalism, cosmopolitanism and glocalization. *Current Sociology*, 53 (1), 113-135.
- Sakurai, Celia (1995). Primeiros pólos da imigração japonesa no Brasil. *Revista USP* (27), 32-45.
- Sakurai, Celia (2014). *Os japoneses*. São Paulo: Contexto.
- Schiller, Nina Glick; Basch, Linda & Blanc Szanton, Cristina. (1992). Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. *Annals of the New York academy of sciences*, 645 (1), 1-24.
- Straw, Will (2004). Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*. 27(2), 197-215.
- Straw, Will (1991) Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Truzzi, Oswaldo (2007). Presença árabe na América do Sul. *História Unisinos*, 11(3), 359-366.
- Willems, Emilio (1946). *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Bahia, Pará, Porto Alegre: Editora Nacional.

Camila Alonso Milani

Mestre em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil. Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto. E-mail: milani.camilaalonso@gmail.com ORCID: 0000-0001-6075-9535.

Receção: 14-02-2023

Aprovação: 22-05-2023

Citação:

Milani, Camila Alonso (2023). Imigrações, gastronomias e identidades: As cenas culturais de São Paulo. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 54-76. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a4>

ESTÉTICA E POLÍTICA NO MOVIMENTO PUNK EM ARACAJU, BRASIL

AESTHETICS AND POLITICS IN THE PUNK MOVEMENT IN ARACAJU, BRAZIL

ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DANS LE MOUVEMENT PUNK À ARACAJU, AU BRÉSIL

ESTÉTICA Y POLÍTICA EN EL MOVIMIENTO PUNK DE ARACAJU, BRASIL

Letícia Galvão

Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Aracaju, Sergipe, Brasil

Frank Marcon

Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Aracaju, Sergipe, Brasil

Resumo: Este artigo^{1.)} tem como intuito discorrer sobre como a cena punk pode ser percebida enquanto um movimento que busca estabelecer linguagens de ação política através dos seus modos de fazer e de sua expressão estética. Considerando que a arte pode ser interpretada como um recurso de ativismo político, buscamos analisar como se desdobram as relações entre estética e política no âmbito da cena punk em Aracaju, capital do estado de Sergipe, no Nordeste brasileiro, bem como refletir sobre como o punk se estrutura enquanto um movimento simultaneamente político e identitário, como afirmam as análises de Guerra (2014, 2017, 2019, 2021) e outros autores. Os métodos utilizados foram a observação direta de eventos produzidos pela cena e a realização de entrevistas semiestruturadas com sujeitos associados ao punk na cidade. Dessa forma, a partir dos conceitos mencionados acima, buscamos analisar as novas conexões entre estética e política que se estabelecem na contemporaneidade global e as particularidades de suas reapropriações locais.

Palavras-chave: movimento punk, Aracaju, ativismo político, estética.

1.) Parte das reflexões presentes neste artigo são oriundas do texto da Dissertação de Mestrado em Sociologia de Galvão intitulado "A arma que eu tinha era fazer música": o movimento punk como estilo de vida e expressão política em Aracaju". A referida Dissertação foi apresentada e defendida em 6 de fevereiro de 2023.

Abstract: This article aims to discuss how the punk scene can be perceived as a movement that seeks to establish languages of political action through its ways of doing things and its aesthetic expression. Considering that art can be interpreted as a resource of political activism, we seek to analyze how the relations between aesthetics and politics unfold within the punk scene in Aracaju, capital of the state of Sergipe, in the Brazilian Northeast, as well as to reflect on how punk is structured as a simultaneously political and identity movement, as stated by the analyzes of Guerra (2014, 2017, 2019, 2021) and other authors. The methods used were the direct observation of events produced by the scene and semi-structured interviews with subjects associated with punk in the city. Thus, based on the concepts mentioned above, we seek to analyze the new connections between aesthetics and politics that are established in global contemporaneity and the particularities of their local reappropriations.

Keywords: punk movement, Aracaju; political activism, aesthetics.

Résumé: Cet article vise à discuter de la manière dont la scène punk peut être perçue comme un mouvement qui cherche à établir des langages d'action politique à travers ses manières de faire et son expression esthétique. Considérant que l'art peut être interprété comme une ressource pour l'activisme politique, nous cherchons à analyser comment les relations entre esthétique et politique se déploient au sein de la scène punk d'Aracaju, capitale de l'État de Sergipe, dans le Nordeste brésilien, ainsi qu'à réfléchir sur la façon dont le punk est structuré comme un mouvement à la fois politique et identitaire, comme l'indiquent les analyses de Guerra (2014, 2017, 2019, 2021) et d'autres auteurs. Les méthodes utilisées ont été l'observation directe des événements produits par la scène et des entretiens semi-structurés avec des sujets associés au punk dans la ville. Ainsi, sur la base des concepts mentionnés ci-dessus, nous avons cherché à analyser les nouvelles connexions entre esthétique et politique qui s'établissent dans la contemporanéité globale et les particularités de leurs réappropriations locales.

Mots-clés: mouvement punk, Aracaju, activisme politique, esthétique.

Resumen: Este artículo pretende discutir cómo la escena punk puede ser percibida como un movimiento que busca establecer lenguajes de acción política a través de sus formas de hacer y de su expresión estética. Considerando que el arte puede ser interpretado como un recurso para el activismo político, buscamos analizar cómo se desenvuelven las relaciones entre estética y política dentro de la escena punk en Aracaju, capital del estado de Sergipe, en el Nordeste brasileño, así como reflexionar sobre cómo el punk se estructura como un movimiento simultáneamente político e identitario, tal como se afirma en los análisis de Guerra (2014, 2017, 2019, 2021) y otros autores. Los métodos utilizados fueron la observación directa de eventos producidos por la escena y entrevistas semiestructuradas con sujetos asociados al punk en la ciudad. Así, a partir de los conceptos mencionados, se buscó analizar las nuevas conexiones entre estética y política que se establecen en la contemporaneidad global y las particularidades de sus reappropriaciones locales.

Palabras-clave: movimiento punk, Aracaju, activismo político, estética.

1. Introdução

As múltiplas intersecções entre arte e política possibilitam que, a partir de um sentido socioantropológico, investiguemos como essa fusão ocorre em diferentes contextos e para diversos sujeitos sociais. A partir do período do pós-guerra, com a consolidação de um mercado de consumo juvenil protagonizado pelas mídias, bem como a partir do fenômeno contemporâneo da estetização do cotidiano (Lipovetsky & Serroy, 2015), a comunicação política e a ação coletiva estiveram associadas ao fazer estético em distintos contextos e lugares. Um desses contextos é a cena punk^{2.)}, que se configura enquanto uma cultura urbana e juvenil que articula a música, a moda e as artes plásticas como veículos de protesto.

Escolhemos a cena/circuito^{3.)} punk da cidade Aracaju, capital do estado de Sergipe, no Nordeste do Brasil, como objeto de estudo deste artigo em virtude de esta representar uma série de estilos de vida contra hegemônicos que desafiam lógicas de produção artística a partir do *ethos* faça-você-mesmo (Guerra & Straw, 2017) e da produção de materiais midiáticos que no presente se contrapõem a determinados sistemas de opressão, como o machismo, o racismo e a LGBTfobia. Também buscamos contribuir para uma crescente produção acadêmica em torno das cenas punks do Nordeste brasileiro, considerando a discussão posta por Bittencourt e Rocha Júnior (2018) sobre como o binarismo Norte/Sul - em termos globais - também se reflete nas discussões sobre o punk a partir da influência e das particularidades das dimensões urbanas e industriais das cenas constituídas no Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil como padrão do punk no país.

Cabe destacar que as maiores cidades do Nordeste brasileiro, por um lado, foram se constituindo desde os anos oitenta em ambientes musicais efervescentes, com a hegemonia de estilos musicais regionais e suas variantes, como o forró, o samba, o sertanejo e o funk, mobilizando um consumo cultural de forma muito particular em torno de identidades associadas aos regionalismos e à cultura sertaneja e praiana; embora, por outro

2.) Neste artigo, utilizamos a noção de “cena” a partir das discussões estabelecidas por Guerra (2010), em consonância com as proposições de Will Straw (1991) e Andy Bennett (2004). A autora, ao citar Straw, afirma que uma cena pode ser entendida como “um espaço de concomitância de várias práticas musicais conservando graus diversos de distinção entre si” (Guerra, 2010: 445). Além disso, as cenas também “podem ser locais e translocais, constituindo-se como um espaço cultural que pode orientar associações estilísticas entre as pessoas num conjunto diversificado de espaços do dia-a-dia” (Guerra, 2010: 446). Dessa maneira, entendemos a cena punk de Aracaju como parte desse fenômeno.

3.) De acordo com Magnani (2005), um circuito seria um circuito seria um “uso dos espaços e equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos” (Magnani, 2005: 179).

lado, outras expressões estético-culturais fossem emergindo com o crescimento das cidades, associadas à música de circuito global, como rock, o hip-hop e o punk contracenando com os estilos musicais locais, diversificando e reposicionando os modos de fazer, de consumir e de entender a relação entre lazer e arte, bem como entre arte e política.

No primeiro tópico deste artigo, *A formação da cena punk de Aracaju*, abordaremos o processo de formação dessa cena e quais foram e são as suas principais características enquanto cultura urbana e juvenil. Em seguida, em *Identidades plurais e intergeracionais no punk*, discutiremos como ser punk também constitui uma narrativa identitária para os membros da cena, que os vincula e consolida nesse circuito. Posteriormente, no tópico *Estilo de vida e politização do punk em Aracaju*, iremos apresentar algumas das principais pautas de ação política dos punks na cidade, como novas modalidades de ação estético-política contemporâneas que atravessam diversos contextos sociais, como já estudado por Guerra e Straw (2017), Guerra e Menezes (2019) e Guerra e Dabul (2022).

2. A formação da cena punk de Aracaju

Podemos entender a cena punk como parte de um movimento estético e político mais amplo que eclodiu na década de 1980 em diversas partes do Brasil. Em Aracaju, ela pode ser identificada como uma cena musical *underground* que se opunha ao *mainstream* artístico local, como afirma Ribeiro (2010). Segundo o autor, “por essa época, começavam a se formar bandas de garagem que tinham na precariedade de recursos e na vontade de criar e se comunicar suas principais características.” (Ribeiro, 2010: 360). A partir de seus estudos sobre os estilos musicais na cidade, Ribeiro (2010) conceituou aquele movimento como Cena de Rock *underground* de Aracaju, ou simplesmente CRUA. De forma resumida, a CRUA pode ser interpretada como uma cena que abarca uma diversidade de circuitos musicais contra hegemônicos da cidade de Aracaju, que trazem uma forma de fazer música, de pensar a sociedade e de se posicionar no espaço público de forma distinta daquela dos estilos que hegemonizavam o gosto e o consumo cultural local, fazendo circular e reproduzir outra ordem estética e moral na cidade. Assim sendo, o punk de Aracaju surgiu circunscrito a uma cena *underground* mais vasta, em contato com influências de gêneros como o rock alternativo e o *heavy metal*.

É importante mencionar que o surgimento de bandas, eventos e pontos de encontro se deu em um contexto fortemente marcado pela ética/estética *do-it-yourself*, ou faça-você-mesmo, que, embora não seja um conceito exclusivamente punk, se constituiu enquanto uma moral punk para diversas cenas pelo mundo. De acordo com Guerra (2010: 129), o DIY se configurou como “um princípio e estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética” que estruturou a maior parte das produções punks desde os anos 1970. Em Aracaju, por exemplo, surgiu a banda Sem Freio na Língua, cujo *frontman* era Silvio Campos, vocalista da atual banda Karne Krua - que teve seu início no final dos anos 1980 e conta com quase 40 anos de atividades ininterruptas. A loja Distúrbios Sonoros, e, posteriormente, a loja Lokaos, dirigida por Silvio, funcionaram como os primeiros pontos de encontro de punks e membros da cena *underground* local, assim como lugares

de acesso a materiais que não eram facilmente encontrados em outras lojas da cidade, como discos de gravadoras e bandas independentes. Tais espaços se tornaram lugares de gostos compartilhados, de troca, de informação, de comunicação, afeto e solidariedade entre membros da cena, ou seja, lugares de estéticas e éticas compartilhadas. Podemos pensá-los também como territórios de referência, que faziam parte dos circuitos que começavam a se constituir e a redesenhar a circulação de certos jovens com gostos “incomuns” pela cidade e que, cronologicamente, foram ganhando outros desdobramentos geracionais.

Ainda nos anos oitenta, começaram também a ser realizados alguns festivais de música, como o 1º Festcore de Aracaju, e alguns eventos independentes denominados de Clandestinos e que eram realizados em praças e outros locais da cidade, que contavam com diversas bandas punks surgidas em Sergipe. Silva (2011 e 2020), que estudou o que denominou de circuito *underground* em Aracaju, também identificou outros locais públicos e privados de encontro e socialização punks, como a Praça da Catedral e alguns bares e espaços culturais no centro da cidade. Ao associarmos essas táticas de ocupação urbana com o crescimento de um circuito de produção e de consumo *underground*, podemos entendê-las como parte de um fenômeno de difusão do punk em um contexto ainda hostil a essas modalidades de culturas juvenis na década de 1980. Além da constituição de locais de referência de tal circuito, foram surgindo diferentes *fanzines* no âmbito do *underground* aracajuano, que circulavam entre os frequentadores destes espaços, como: Escarro Napalm (que hoje assumiu o formato de um blog responsável por preservar a memória do rock sergipano), Boca Quente, Cabrunco Zine, Centauro sem Cabeça, Seduções Ecológicas, Clube do Ódio e *fanzines* que se autodenominavam punks, como o Buracaju, produzido por Silvio Campos (ver Figura 1).



Figura 1: Fanzine Buracaju

Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em: <http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

A partir dos anos 1990, novos atores e novos eventos começaram a se integrar à cena. Alguns deles formaram bandas como: Cleptomania, Sublevação (ver Figura 2), Lecktospinoise, Revolta Suburbana, AIDS, Retirantes, Gangrena Social, Logorréia, Olho por Olho, Lipofrenia, Refugio e outras. Alguns grupos já inseridos no circuito punk local, como a banda Karne Krua, seguiam ganhando visibilidade a partir da produção de eventos e de músicas, *demos* e EPs. Foi também nos anos noventa, que, para além do consumo e da produção de zines, houve o nascimento de uma cena punk musicalmente autóctone; a música e as bandas punks ganharam um fazer local, como ocorreu em diversas cenas ao redor do país e do mundo (Guerra, 2010; Bennett, 2006). Desde então, o DIY se tornou mais visível e se projetou de forma mais agressiva como expressão estética e política local, bem como passou a criar particularidades próprias em termos de denominação das bandas, das formas de estar e de ocupar a cidade, fazendo parte das experiências de lazer, da criação artística e da expressão política dos jovens oriundos de classes sociais de trabalhadores da indústria, do comércio, do setor terciários e filhos de donos de pequenos negócios.



Figura 2: Show da banda Sublevação na década de 1990

Fonte: Blog Escarro Napalm. Disponível em: <http://escarronapalm.blogspot.com/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>

Os anos 2000 também contaram com uma efervescente produção de bandas, discos e eventos na cena punk aracajuana. Nesse período foram formadas bandas como *The Renegades of Punk*, Rever, Triste Fim de Rosilene, Iconoclastia, *Demonkrätzie* e VHC, e seus shows eram realizados em locais como Cultart, Mahalo, ATPN, e em outras praças e locais da cidade. Quando fora retomada a ideia de realização das novas edições dos eventos denominados de Clandestinos, como os que ocorreram na década anterior. Ou seja, embora outras pautas como o antiespecismo, protagonizado pelo movimento *straightedge*, e o feminismo passassem a emergir com maior visibilidade a partir daí, marcando uma mudança geracional na cena, algumas práticas de ocupação da cidade e certas expressões estéticas atravessaram pelo menos duas décadas, ainda que diante de outros temas políticos.

A partir dos anos 2010 e 2020, novos atores passaram a compor a cena e organizar discos, EPs, eventos públicos e festivais, como os coletivos Estaca e Macacore e as bandas Ideal HC, *Zeitgeist*, *No Regrets*, ao mesmo tempo em que bandas já consolidadas (como Karne Krua e *The Renegades of Punk*) seguiram com suas produções. Além disso, a partir da ascensão das novas mídias digitais, emergiram novas modalidades de ativismo e produção artística através de recursos como *softwares* de edição de imagem e os encontros, as festas e os eventos passaram a ser amplamente divulgados através de redes sociais como MySpace, Bancamp, Facebook e Instagram.

Se por um lado, uma certa estética e ética *underground* (Silva, 2011, 2020) se foi constituindo como referência punk em Aracaju, outras formas de produção cultural, outras formas de circulação dessa produção e outras pautas políticas foram surgindo como modos distintos de ser e de fazer (Certeau, 1998) que se transformaram geracionalmente. Essas distinções devem ser vistas como algo que transcende um sentido meramente cronológico, embora também se estruturam a partir de marcadores temporais - como as lojas de discos, os *fanzines* em papel e as fitas K7, que deram lugar aos CDs, depois pendrives e blogs, e mais recentemente se utilizam de outros suportes audiovisuais, aplicativos, redes sociais, plataformas de *streaming* e nuvens on-line, reinventando os modos de fazer a partir de outras ferramentas e suportes.

Ainda assim, continuam sendo formas de atuar a partir do *ethos do-it-yourself* produzindo conteúdo digital (como *fanzines* feitos a partir de programas como Tumblr, Adobe Photoshop e PicsArt) e promovendo encontros (como o lançamento do livro *Paternagem Punk*, em 2023), festas e shows auto-organizados em espaços públicos e privados da cidade (como os eventos *Hardcore Contra o Fascismo e Clandestino*). A partir desse conjunto de atividades, a cena punk de Aracaju se estruturou como um espaço de coexistência de múltiplas práticas que têm como princípio comum o estilo de vida punk, mesmo quando permeado por uma cena *underground* mais ampla, e suas respectivas visões de mundo, atravessando e reunindo gerações.

3. Identidades plurais e intergeracionais no punk

Atualmente, a cena punk de Aracaju conta com a atividade de bandas formadas nas décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010. A mais longeva delas segue sendo a banda Karne Krua (ver Figura 3), que se tornou uma peça fundamental para a consolidação da cena na cidade, produzindo eventos e comparecendo a shows em locais que se configuram e reconfiguram como pontos de encontro como o Taberna Rock Bar e a loja *Freedom*. Também há continuidade na produção de *fanzines* como o *I Wanna Be Yr Grrl Zine* e de eventos a partir do Coletivo Estaca Produções e do Movimento Macacore.

Nesse sentido, levantamos algumas discussões sobre como se dá o processo de construção da identidade punk para os indivíduos associados à cena, ainda que diante de certos distanciamentos e atravessamentos geracionais. As identidades ou, como preferem Marcon



Figura 3: Show da banda Karne Krua em 2022

Fonte: Letícia Galvão, 2022.

e Ennes (2014), os processos identitários, são fenômenos sociais que se constituem processualmente no curso da vida social e a partir de certos contingenciamentos associados a contextos sociais, espaciais e geracionais, a partir das experiências relacionais dos sujeitos mediadas por signos e através das quais os sentidos de identificação ou diferenciação vão emergindo, se transformando ou se consolidando através de certos marcadores sociais mobilizados em certas relações de poder e a partir de interesses que se tornam coletivos. Deste modo, as identidades sociais podem ser atravessadas por tendências estéticas e modos de ser e de estar no espaço público, como visto desde os *Cultural Studies* (Hall & Jefferson, 2003). Além disso, como posto por Guerra:

Numa época de crescente flexibilização econômica e social, é de esperar que os processos de construção identitária acompanhem de alguma forma as principais tendências societárias da contemporaneidade. A paisagem multifacetada da cultura pós-modernista, feita de múltiplas expressões e múltiplas referências, encontra expressão numa paisagem ontológica também ela plural. Ao contrário das sociedades pré-modernas, onde as identidades se estruturavam em torno de referências e tradições comunitárias unívocas, nas sociedades contemporâneas assistimos a uma progressiva diversificação e complexificação dos processos de construção identitária. (Guerra, 2010: 444).

Para alguns de nossos interlocutores, a identificação com o punk começou na maior parte das vezes no período da adolescência, fase da vida na qual as experiências dos sujeitos se afastam do ambiente familiar e são compartilhadas mais intensamente entre pares etários, através dos quais e com os quais passam a ocorrer aproximações e diferenciações relacionadas a gostos compartilhados, em contraponto com alguma construção idealizada de alteridade com relação à família como alheia a este novo mundo de socialização. Em tal fase da vida, os sujeitos entram em contato com novas referências que acabam por compor a construção de gostos específicos, associados ou não a certas culturas juvenis.

Abaixo trazemos alguns relatos extraídos de entrevistas que realizamos, de Luiz Eduardo, vocalista da banda *Demonkrätzie*, e de Larissa Oliveira, artista visual responsável pelo fanzine *I Wanna Be Your Grrrl*. O primeiro interlocutor apontou que:

O posicionamento e o modo como eu via o mundo veio a ascender mais aos 16, 17, 18 anos. Esses três anos foram assim, mais pesados, né, porque separação de pai é um negócio meio doloroso, independente da forma que seja é chato, né? Então eu meio que criei uma família ali em torno do punk, do straightedge na época, e era um espírito de fraternidade e sororidade muito grande entre a gente, então os meus amigos que na época me acompanhavam, a gente acabava se envolvendo muito, então era meio que um coletivo, eu vivia mais com eles que com minha própria família, então era basicamente isso. (Entrevista com Luiz Eduardo Costa, 33 anos, 2022).

O segundo relato também demonstra como o primeiro contato de Larissa com o punk foi um processo marcante em momento específico do curso de sua vida:

Sobre minha inserção no punk, foi assim: ainda morando em Itabaiana, nos meus 15 anos, eu assisti a um especial da TV Cultura chamado As Sete Eras do Rock e aquilo me revolucionou. [...] Houve essa identificação, e eu tava realmente nesse processo de busca por identificação, porque até então eu era uma menina muito introvertida e eu não sabia como me expressar, eu me sentia muito quieta, na minha, e tal - e ainda mais por morar em Itabaiana, que é um lugar muito conservador, então qualquer coisa que você fizesse fora da curva você seria julgada, muito mais por eu ter sido criada em uma família muito católica, então os dogmas religiosos foram impostos a mim desde cedo. (Entrevista com Larissa Cardoso, 27 anos, 2021).

Com base nas colocações postas acima, entendemos melhor como as identidades são processuais e por isto relacionais, dinâmicas, fluidas e que adquirem valor e sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são acionadas e são representadas pelos sujeitos (Woodward, 2014). Dessa forma, as fases da vida descritas pelos interlocutores como conflituosas e a construção de um senso de pertencimento a uma coletividade que os valide podem ser consideradas estratégias de identificação com uma forma de ver o mundo reconhecida por outros sujeitos que compartilham dos mesmos signos e gostos, e consideram atravessar uma fase da vida compartilhada como turbulenta.

Nesse contexto, é importante frisar que a estética punk passou a ser constituída por um sistema simbólico a partir do qual jovens de diferentes gerações foram aderindo a um modo de ser, entender e praticar a contracultura. Woodward (2014) pontua que “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (Woodward, 2014: 20). O que é mais evidente quando o punk, enquanto estilo, se torna ícone de contracultura para os seus adeptos de qualquer geração, como posto a partir dos relatos de outros de nossos interlocutores, como citados abaixo:

Para mim não é só música, não é só produção cultural: é uma contracultura. A gente tá descolado da cultura hegemônica, a gente faz outra coisa, a gente cria um outro ambiente, com outros valores, a gente tenta romper com várias coisas que a gente acha nocivas da sociedade, do “sistema” (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Até porque o punk não acaba sendo só um movimento musical, né? Acaba sendo uma coisa de contracultura, então tinha essa questão estética, de você ter o cabelo, usar uma roupa diferente, e as pessoas na rua apontavam o dedo pra você e falavam coisa, e até hoje isso acontece de certa forma. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022).

A noção de contracultura, além de estar presente no repertório dos entrevistados, como discurso sobre a identidade do ser punk, também faz parte de diversas discussões no campo dos estudos sobre juventudes e mobilização política. De acordo com Foracchi, (2018: 18), a contracultura “corresponde a uma representação intelectual incipiente, sem estrutura

definida, sem ideologia clara, a não ser a contida afirmação de uma anti-ideologia, mas que, como perspectiva, é pura criatividade”. Embora, em contraste com as formulações da autora, o punk assuma essa definição ao mesmo tempo em que apresenta um sistema ideológico concreto, é possível aproveitar suas discussões em torno do tema na medida em que “a concepção de contracultura é essencialmente política na medida em que os efeitos sociais da exacerbação da criatividade e da busca de novas formas de expressão repercutem sobre o sistema com modos de contestação” (Foracchi, 2018: 18).

Durante as entrevistas, uma das perguntas que fizemos aos entrevistados se referia ao que significa, para eles, ser punk. Recebemos respostas que interagem com diversos fatores, como questões de gênero, raça e classe, mas um dos fatores foi comum a todos os interlocutores: a ideia de que o estilo de vida punk envolve uma postura de contestação ética, estética e política - ou, nas palavras de um dos entrevistados, o ato de “desobedecer”. Abaixo, trazemos alguns relatos que nos ajudam a entender tais motivações:

Cara, [ser punk] é ser do contra. É justamente tentar ter uma vivência, uma vida, uma relação com as outras pessoas, com o mundo, divergente, assim, sabe? Por isso que eu brinco que é ser do contra. Como a gente sempre fala, como eu falei aqui algumas vezes: a gente chama de subterrâneo, de esgoto, pra falar justamente de uma coisa que tá à margem, que tá separado, a gente faz parte, obviamente, da sociedade, a gente foi socializado assim, mas é justamente esse movimento de romper com isso, de achar outras formas de viver. Talvez até uma coisa romântica de buscar autenticidade nas coisas, de buscar relações, sejam de trabalho, de amizade, ou até de família, que sejam construídas em torno ou embasadas em outros valores, sabe? Não necessariamente o sucesso como a gente aprende a ter ou a almejar na sociedade, ou a se conformar, se resignar com as coisas, é justamente questionar, fazer as coisas diferente, ir por um outro caminho, o caminho mais torto. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Eu sou uma pessoa negra vivendo num mundo branco. E sou um homem vivendo num mundo onde não existe essa subjetividade de ser homem e ser negro, porque eu não sou nem visto como humano. E pra mim ser punk é dizer não. Dizer não pro que eu acho errado pro que eu acho errado e pro que me violenta. Pra mim ser punk é esse ato de desobedecer. E lidar com as consequências dessa desobediência. E desobedecer a si mesmo, também. Não só ao mundo, não só as outras pessoas, não só ao status quo, e as outras coisas, mas a si mesmo. A olhar pra si mesmo tipo assim: “eu não gosto disso em mim, então eu vou desobedecer a mim”, sabe? Acho que a coisa do punk tá muito ligada a isso pra mim, e é nisso que eu me identifico com o punk, isso que eu enxergo o punk, é por isso que eu gosto de punk e é por isso que eu me vejo como punk. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022).

Entre os associados ao punk há uma conduta de oposição a estruturas desiguais de poder, como foi possível identificar a partir dos relatos acima, que se manifesta a partir de formas específicas de se posicionar frente a normas sociais pré-estabelecidas; o que se torna perceptível na entrevista com Afonso, que frisa que “ser punk é dizer não”, e que se refere a um posicionamento sobre a ordem estrutural de poder em termos globais, mas também locais. Os sentidos da identidade punk ultrapassam o território da estética e da visualidade e são incorporados como uma forma de ser e estar no mundo, como é possível percebermos também no relato de Sílvio:

Pode ser que hoje eu não seja um cara visualmente punk, mas a minha ideia é muito punk e eu vou levar isso comigo, porque foi o punk que me tornou uma pessoa bem melhor, como agir, como entender as pessoas, até pra entender quando as pessoas me machucam, eu sou um cara que tento lidar com isso, perdoar, pensando sempre no próximo, assim, e tal, tenho vários exemplos disso e vivo, como eu disse antes, me desconstruindo diariamente para não cometer erros tais que já critiquei com música, com letras, com posturas em shows, em escritos que eu fiz, em letras que eu escrevi, entendeu? Isso é uma luta diária minha, me desconstruir e fazer uma revolução dentro de mim mesmo. (Entrevista com Sílvio Campos, 58 anos, 2022).

O sociólogo Andy Bennett (2006) observa que, devido às exigências da vida "adulta", como empregos estáveis e a dedicação à vida familiar, a visualidade “espetacular” própria do estilo punk pode ser deixada de lado por alguns sujeitos, embora estes mantenham certa ética em suas práticas. Ao contrário dos punks mais jovens, os mais velhos passam a afirmar que a identidade punk se torna algo mais subjetivo, uma maneira de ser e estar no mundo permeada mais por um *ethos* (Guerra, 2017) do que por uma expressão estética.

Dessa forma, a identidade punk pode ser entendida como um conjunto de ideias relacionadas às visões de mundo construídas desde os primeiros segmentos do movimento nos anos 1970, que podem ou não sofrer alterações de acordo com a cena analisada. Essa identidade também pode ser interpretada como “subversiva” na medida em que se contrapõe a padrões estéticos de vestimenta, comportamento e mesmo de ocupação dos espaços públicos da cidade. Sobre essa questão, Guerra e Dabul (2022) afirmam que:

A subversão, tornada uma nova forma de conscientização pragmática, é o que opera a produção de identidades e práticas de reconfiguração comunitárias (Guerra, 2022b), dito de outra maneira, as dissidências são núcleos tanto de enfrentamento quanto de escape, territórios nos quais se germinam possibilidades outras, onde simultaneamente se confrontam as normas e se consolidam as infiltrações para sua mudança. Pensar os transbordamentos nesse sentido, é pensar também a própria ampliação no fazer científico de modo que este possa acomodar os processos de sofisticação dos fenômenos culturais e a cartografia dos trânsitos que perfazem essas passagens epistêmicas (Guerra, 2023). (Guerra & Dabul, 2022: 5).

Podemos inferir, portanto, que as estéticas do punk são subversivas e contraculturais como princípio de reação às formas hegemônicas de produção e consumo cultural, mesmo atravessando gerações e diferentes regiões do globo. Além disso, suas formas são dinâmicas, localmente situadas e particularmente experimentadas, como vimos em Aracaju, e constituídas de uma semântica de identificação marcadamente mais contracultural do que geracional.

4. Estilo de vida e politização do punk em Aracaju

Além de uma matriz de reconstrução identitária (Guerra & Straw, 2017), pudemos perceber que o punk assumiu e segue a assumir um caráter de manifestação e posicionamento político. Essa politização, como visto por Ribeiro (2010) ao apontar a inclinação de algumas bandas locais à militância anarquista, pode ser identificada desde os primeiros anos do punk em Aracaju. Atualmente, as pautas mais levantadas por seus membros ativos são o anti-especismo, o antifascismo e o feminismo, a partir de uma perspectiva anarquista. As primeiras intersecções entre o movimento punk e o anarquismo na capital de Sergipe, datam do final dos anos 1980 e do início dos anos 1990, a partir da formação de grupos de ação anarquistas, como relatado por Silvío, da banda Karne Krua, que detalhou as ações desses grupos durante a entrevista:

Era eu e mais algumas pessoas, uns ligados a banda e outros não. Foi um período em que tinha muito movimento anarcopunk, e também por uma postura que a gente tinha que fazer música é muito legal, letras punks, e tal, e fazer algo a mais. A gente fazia panfletagem em dia de 7 de setembro contra a corrida armamentista, fazia no Dia da Terra, e várias datas importantes como a questão da bomba atômica, de Hiroshima e Nagasaki... a gente sempre fez manifesto dia primeiro de maio, sempre tinha manifesto. Até quando eu não fiz, tinha outras pessoas que faziam. Shows com atos, pra lembrar o primeiro de maio e tudo mais... e a gente se juntou, teve um período em que chegou a ser oito ou dez pessoas, fazíamos reuniões, tinha pauta de discussão sobre agrotóxicos, a gente tava sempre tentando estudar alguma coisa pra entender, pra não ficar uma coisa superficial, né? Tinham alguns encontros aqui, tinham vários coletivos, publicações de gente ligada ao punk, foi um período legal. (Entrevista com Silvío Campos, 58 anos, 2022).

Além disso, a relevância do anarquismo como práxis punk permaneceu com o passar das décadas, como é possível constatar a partir do relato do interlocutor Afonso, que teve seu envolvimento com a cena a partir dos anos 2000, como diz abaixo:

Eu sou anarquista e participei de um grupo anarquista por um tempo, enquanto ele existiu. [...] Primeiramente a gente conversava sobre e tinha uma pauta bem propagandista, de falar o que é anarquismo e ter roda de conversa sobre. Acho que a maioria das coisas que a gente fez foi isso. Na verdade o coletivo acabou nascendo e surgindo muito por conta disso, de pessoas que a gente conhecia que vinham perguntar o que era anarquismo,

e não entendiam direito o que era, e por conta disso a gente se juntou [...] pra ter umas rodas de conversa, de falar sobre e de conversar com essas pessoas que tinham interesse em saber o que era, e basicamente foi isso, assim. As ações que a gente teve foram de propaganda do anarquismo, além de participar de atos de rua que aconteceram na época. (Entrevista com Afonso Ramalho, 33 anos, 2022).

A aproximação com as causas trabalhistas também foi e é uma constante na cena punk de Aracaju há muitos anos. Até 2019, a banda Ideal HC realizava shows públicos anualmente no dia primeiro de maio, na Praça da Bandeira (localizada no Centro da cidade). Afonso, que faz parte da banda, descreveu o processo de organização dos shows: “a gente chegava lá mais cedo, pra limpar o lugar, pra limpar tenda, pra montar som, pra ligar tudo, convidar pessoas, ambulantes que fossem vender alguma coisa lá, também, isso acabava agregando outras pessoas, e sempre foi assim.” (Afonso Ramalho, 33 anos, 2022).

Além disso, cabe mencionar a relevância das manifestações antifascistas. Assim como o anarquismo, o antifascismo também conta com uma trajetória ideológica longa dentro da cultura punk, sendo um tema constantemente retratado em produções artísticas, manifestações e ocupações políticas. Quando entramos em contato com os membros da cena punk de Aracaju, percebemos que tal pauta era considerada uma luta imprescindível para todos os entrevistados. Além disso, foi o tema principal do evento *Hardcore Contra o Fascismo* (ver Figura 4), realizado em 2018, por algumas bandas de *Hardcore* e hip hop, no centro de Aracaju, nas vésperas das eleições presidenciais, como forma de manifestação contra a ascensão do então candidato Jair Bolsonaro^{4.)}. O evento, além de atrações musicais, também contou com aulas públicas sobre anarquismo e autogestão e sobre os ataques à educação pública que ocorriam naquele momento.



Figura 4: Flyer do evento Hardcore Contra o Fascismo
Fonte: arquivo pessoal Letícia Galvão

4.) Em 2018, Jair Bolsonaro foi eleito e o seu mandato durou de 1 de janeiro de 2019 a 31 de dezembro de 2022. Bolsonaro tornou-se internacionalmente conhecido por suas orientações políticas voltadas a ideais de extrema-direita.

Além das pautas citadas acima, a partir do início dos anos 2000, o antiespecismo também se tornou um tema debatido e veiculado no âmbito da cena punk de Aracaju. O movimento *straightedge*, que foi idealizado por jovens de Washington, D.C., ganhou adeptos e trouxe a relação entre a pauta antiespecista e o punk, problematizando também o consumo de drogas dentro do movimento^{5.)}. O antiespecismo é um movimento político que visa alcançar a igualdade interespecies, e seus principais mecanismos de ação são o vegetarianismo e o veganismo - que consistem em não consumir, através da vestimenta e da alimentação, produtos de origem animal, bem como praticar e estimular o boicote a empresas e/ou organizações que realizam algum tipo de exploração animal. Nesse sentido, tais práticas também se tornam estilos de vida, na medida em que constituem visões de mundo específicas sobre as relações humano/não humano e exercem uma influência direta nos corpos dos sujeitos que optam por eles.

Em entrevista concedida à autora do presente artigo, a interlocutora Daniela - que participou das bandas Triste Fim de Rosilene, *Lily Junkie*, Rever e é guitarrista e vocalista da banda *The Renegades of Punk* há cerca de quinze anos -, relatou como o movimento *straightedge* e as pautas antiespecistas estiveram presentes na sua formação enquanto punk e socióloga:

Quando eu entrei nesse submundo mais underground do punk rock, fui conhecendo essas temáticas, do vegetarianismo, veganismo, *straightedge* foram fazendo muito sentido pra mim, foram coisas que eu fui me alinhando, e aí, rapidamente, também, eu me identifiquei com isso. Comecei a me identificar como vegan, como *straightedge*, foi bem na época dessa banda pós-Lily Junkie, do Triste Fim de Rosilene, que foi a época em que eu entrei em Sociologia, eu tava tipo, com sangue no olho, achando que ia mudar o mundo fazendo Sociologia. (Entrevista com Daniela Rodrigues, 40 anos, 2022).

Dessa forma, o antiespecismo/veganismo também se insere como mais uma das modalidades de mobilização política da cena punk de Aracaju, ao lado de temas como o antifascismo e o anarquismo.

Como já discutido neste artigo, o movimento punk teve seu início na metade dos anos 1980 na cidade de Aracaju, sendo protagonizado pelo surgimento da banda Karne Krua e com a chegada de discos de bandas do exterior ao estado. Entretanto, a cena se constituiu, nas suas primeiras décadas, quase que completamente por homens; as poucas mulheres contrastavam com a hegemonia masculina naquele contexto. A partir dos anos 2000, mais mulheres buscaram se inserir na cena a partir da formação de bandas (Como *The Jezebells*, Triste Fim de Rosilene, VHC, *The Renegades of Punk*), da confecção de *fanzines* e da

5.) O livro "Sóbrios, firmes, e convictos: Uma etnografia dos *straightedges* em São Paulo" de João Bittencourt, é uma referência para os estudos sobre o estilo de vida *straightedge* e suas intersecções com o punk no Brasil. Nele, o autor traz uma ampla discussão sobre a origem do movimento e os seus principais fundamentos.

organização de eventos, de forma a se contrapor à ideia de que o punk seria uma cultura urbana protagonizada por homens.

Atualmente, a presença feminina pode ser percebida a partir de várias modalidades de produção artística, como a música, a produção de *fanzines* e de eventos em Aracaju (Barros; Galvão, 2023)^{6.}). Algumas dessas atividades incluem eventos como *Ativa Cena*, *Clandestino* e *Hardcore Contra o Fascismo*, que tiveram mulheres à frente das suas organizações. Também é importante citar o programa de rádio *Cidade das Mulheres*, no ar de 2021 a 2023, e o *fanzine I Wanna Be Yr Grrrl*, que buscou dar destaque à falta de reconhecimento das mulheres no campo artístico, bem como ao debate sobre questões como a ausência de oportunidades às mulheres em diferentes áreas e a violência de gênero. É importante mencionar que o *I Wanna Be Yr Grrrl Zine* é publicado de forma bilíngue, o que possibilita a integração de parte da cena aracajuana com redes de comunicação punks locais e globais (Galvão, 2023).

5. Considerações finais

Como já posto durante o artigo, o primeiro contato que estabelecemos com membros da cena nos levou à construção de uma rede de relações com outros membros, que por sua vez nos trouxeram mais questões associadas ao punk enquanto estilo de vida e ativismo político. Com isso, pudemos ter um vislumbre do que o punk representou (e segue a representar) para distintas gerações através de suas respectivas produções artísticas, e de como, aliadas às transformações tecnológicas do novo milênio, essas produções engendram novas formas de se manifestar politicamente no espaço público.

Antes de concluirmos, há alguns fatores que merecem ser destacados em relação ao punk em Aracaju: a) a materialidade artística, que atravessou distintas gerações com estratégias semelhantes - mesmo que os meios de expressá-las sejam outros - e sobreviveram em sua dimensão lógica do fazer, como foi possível constatarmos a partir das músicas e dos *fanzines*; b) a presença do seu aspecto político em um contexto urbano marcado por outras cenas musicais e culturais hegemônicas, que resistiu e resiste como possibilidade de linguagem e de agência contraculturais em termos consumo e de posicionamentos ideológicos; e c) a sua abrangência intergeracional (Galvão, 2022) de longa duração - que pode ser um fenômeno interessante a ser observado em outros contextos, como a permanência e as transformações no *ethos do-it-yourself* e nas formas de sua derivação em outros estilos juvenis através dos quais possam vir a se manifestar.

Dessa forma, podemos inferir que na cena punk em Aracaju, assim como em outros contextos, a arte e a política se entremeiam a partir de uma partilha do sensível (Rancière, 2020), atravessando territórios como a música, as artes plásticas, a moda e a produção de

6.) A relação entre as mulheres e a cena punk aracajuana também é discutida no artigo "A resistência feminina através das agências estetizadas: reflexões sobre o movimento punk e o graffiti em Aracaju" (Barros & Galvão, 2023).

eventos, culminando em formas alternativas que buscam estabelecer outros entendimentos do fazer político. As perspectivas políticas do punk, através da expressão estética, como já posto acima, tensionam e confrontam posicionamentos hegemônicos em relação a diferentes pautas relacionadas ao consumo cultural e a temas políticos e econômicos que produzem exclusões, como as questões de desigualdade de gênero, de classe e de raça/etnia.

Portanto, é possível dizer que a cena punk em Aracaju se estabeleceu como um espaço de circulação de práticas artísticas, que se articulam a determinados valores ideológicos e a utilização da arte, da sociabilidade e do lazer como estilo de vida, como recurso político e como ferramenta de afirmação identitária, especialmente por agregar os modos de ser e de fazer de seus adeptos em torno de expressões éticas e estéticas compartilhadas.

Por fim, buscamos com este artigo ampliar o leque de discussões sobre as possibilidades de expressões urbanas e sobre outras cenas punks que, por se manifestarem em cidades periféricas na relação com centros urbanos maiores na escala global, não recebem destaque nas análises sociológicas, embora permitam percebermos algumas particularidades e regularidades importantes do fenômeno. Essas informações nos possibilitaram constatar, entre outras questões, que, mesmo apresentando diversas ramificações e mudanças no decorrer dos anos, o punk se constituiu e se constitui como uma forma de ver e responder tanto às dinâmicas sociopolíticas mais locais quanto às globais, sejam as do passado recente ou do presente, que ultrapassam o contexto das grandes metrópoles.

Referências Bibliográficas

- Barros, Erna & Galvão, Leticia (2023). A resistência feminina através das agências estetizadas: reflexões sobre o movimento punk e o graffiti em Aracaju. *Revista TOMO*, 42, 1-20.
- Bittencourt, João (2022). *Sóbrios, firmes, e convictos: Uma etnocartografia dos straightedges em São Paulo*. São Paulo: Annablume.
- Bittencourt, João & Rocha Júnior, Epaminondas (2018). Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL. *Teoria e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF*, 13(2), 238-256.
- Certeau, Michel de (2014). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Delgado, Manuel (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80.
- Ennes, Marcelo Alario & Marcon, Frank (2014). Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. *Sociologias*, 16(35), 274-305.
- Foracchi, Marialice (2018). *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Editora USP.
- Galvão, Leticia (2023). "A arma que eu tinha era fazer música": o movimento punk enquanto estilo de vida e expressão política em Aracaju. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Aracaju: Universidade Federal de Sergipe.
- Galvão, Leticia (2022). Continuidades e descontinuidades intergeracionais no movimento punk em Aracaju. *Anais do IV Seminário Nacional de Sociologia da UFS*. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/17000/2/ContinuidadesMovimentoPunkAracaju.pdf>

- Guerra, Paula (2021). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138
- Guerra, Paula (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]*. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), 12(26), 124-149.
- Guerra, Paula (2017). 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16(3), 283-303.
- Guerra, Paula (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977-2012. *Critical Arts*, 28(1), 111-122.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Dissertação (Doutoramento em Sociologia). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula & Straw, Will (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5(1), 5-16.
- Guerra, Paula & Menezes, Pedro Martins de (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. *Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.
- Guerra, Paula & Dabul, Lúcia (2022). A arte junta, constrói e desdobra-se. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 5(3), 4-9.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Longman, Gabriela & Viana, Diego (2010). Rancière: 'A política tem sempre uma dimensão estética'. *Revista Cult*. Consult. 30 mar. 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2005). Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, 17(2), 173-205.
- Marcon, Frank (2018). Agências estetizadas, geração digital, ativismos e protestos no Brasil. *Ponto Urbe*, 23, 1-21.
- Marcon, Frank (2019). Agências estetizadas: Juventudes, mobilizações e ativismos em Angola. *Crítica e Sociedade*, 9(2), 191-208.
- Rancière, Jacques (2020). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.
- Silva, Williams S. (2011). *A galera da catedral: representações de um estilo de vida underground e lógicas de apropriação do espaço urbano*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Cristóvão: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe.
- Silva, Williams S. (2020). *O uso dos espaços urbanos na construção, manutenção e legitimação de modos de vida desviantes*. Dissertação (Doutorado em Sociologia). São Cristóvão: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe.
- Woodward, Kathryn (2014). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In Silva, Tomaz Tadeu da; Kathryn Woodward & Hall, Stuart (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Petrópolis: Editora Vozes.

Letícia Oliveira Feijão Galvão

Mestre e doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe. Participou do Laboratório de Estudos da Política e do Poder como bolsista de iniciação científica. Atua como pesquisadora colaboradora nos projetos de pesquisa sobre juventudes e políticas públicas e como membro do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas. É assistente editorial da Revista TOMO e membro da Global Transformative Education Network. Avenida Marcelo Déda Chagas, s/n. E-mail: leticiaofg@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2833-9781.

Frank Nilton Marcon

Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou Pós-Doutorado na Universitat Lleida na Espanha e no IUL/ISCTE em Portugal. É Professor Associado da área de Antropologia do Departamento de Ciências Sociais na Universidade Federal de Sergipe. Professor do Mestrado de Antropologia e do Mestrado e Doutorado em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe. Coordena o Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas. É membro da Comissão Editorial e Editor Chefe da Revista Tomo. Membro da REAJ - Rede de Estudos e Pesquisas sobre Ações e Experiências Juvenis. Coordenador Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Universidade Federal de Sergipe. Membro do Observatório da Democracia Universidade Federal de Sergipe. Avenida Marcelo Déda Chagas, s/n. E-mail: marconfrank@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-2195-6701.

Receção: 29-04-2023

Aprovação: 27-07-2023

Citação:

Galvão, Letícia & Marcon, Frank (2023). Estética e política no movimento punk em Aracaju, Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 78-97. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a5>



NEIVA OU OS PRIMÓRDIOS DO *DO-IT-YOURSELF* NO SUL GLOBAL

NEIVA OR THE BEGINNINGS OF *DO-IT-YOURSELF* IN THE GLOBAL SOUTH

NEIVA OU LES DÉBUTS DU *DO-IT-YOURSELF* DANS LE SUD GLOBALE

NEIVA O LOS INICIOS DEL *DO-IT-YOURSELF* EN EL SUR GLOBAL

Yatan Alves

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal, Brasil

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar a figura de Neiva Chaves Zelaya, brasileira, fundadora do movimento espiritualista intitulado Vale do Amanhecer. Nossa proposta é lançar um olhar a partir de uma outra perspectiva, distanciando-se da sociologia das religiões e indo de encontro à sociologia da cultura, no que diz respeito às manifestações estéticas de Neiva no seu Vale do Amanhecer. O cruzamento entre espiritualidade e estilo prenuncia um paradoxo p Propedêutico face às materialidades espirituais impregnadas no modo de se apresentar de Neiva e seu impacto na comunidade espiritualista criada por ela própria.

Palavras-chave: *do-it-yourself*, estilo, espiritualidade, moda.

ABSTRACT: This article aims to present the figure of Neiva Chaves Zelaya, Brazilian, founder of the spiritualist movement entitled 'Vale do Amanhecer'. Our proposal is to take a look from another perspective, moving away from the sociology of religions and going against the sociology of culture, with regard to Neiva's aesthetic manifestations in her Vale do Amanhecer. The intersection between spirituality and style foreshadows a propaedeutic paradox in the face of spiritual materialities impregnated in Neiva's way of presenting herself and her impact on the spiritualist community she created.

Keywords: *do-it-yourself*, style, spirituality, fashion.

RÉSUMÉ: Cet article vise à présenter la figure de Neiva Chaves Zelaya, brésilienne, fondatrice du mouvement spiritualiste «Vale do Amanhecer». Notre proposition est de porter un regard sous un autre angle, en s'éloignant de la sociologie des religions et en allant à l'encontre de la sociologie de la culture, en ce qui concerne les manifestations esthétiques de Neiva dans son Vale do Amanhecer. L'intersection entre spiritualité et style préfigure un paradoxe propédeutique face aux matérialités spirituelles imprégnées de la manière de se présenter de Neiva et de son impact sur la communauté spiritualiste qu'elle a créée.

Mots-clés: do-it-yourself, style, spiritualité, mode.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo presentar la figura de Neiva Chaves Zelaya, brasileña, fundadora del movimiento espiritista "Vale do Amanhecer". Nuestra propuesta es mirar desde otra perspectiva, alejándonos de la sociología de las religiones y yendo en contra de la sociología de la cultura, con respecto a las manifestaciones estéticas de Neiva en su Vale do Amanhecer. El cruce entre espiritualidad y estilo presagia una paradoja propedéutica frente a materialidades espirituales impregnadas en la forma de presentarse de Neiva y su impacto en la comunidad espiritualista que creó.

Palabras-clave: *do-it-yourself*, estilo, espiritualidad, moda.

1. Abertura

Neste artigo, propomos uma leitura sobre a figura de Neiva Chaves Zelaya (1925-1985), mulher brasileira, caminhoneira e líder carismática religiosa, que viveu no Brasil durante o séc. XX e construiu um acervo espiritualista de grande porte que se materializou em uma cidade, situada em Planaltina - DF, e em mais de 800 templos, espalhados por todos os Estados brasileiros e alguns países da América Latina, Europa e América do Norte (Reis, 2008). Por todo seu contributo na área da espiritualidade é previsível que os textos acadêmicos, já produzidos, sobre Neiva se assentassem em um cariz religioso, Lima diz que "quando nos remetemos ao Vale do Amanhecer, as pesquisas em nível de mestrado e doutorado concentram-se, em sua maioria, na vida e obra da fundadora, a clarividente Neiva, ou tratam do universo ritual e ou da dimensão mediúnica" (2019: 35). Não obstante, nós justificamos neste mesmo ponto a importância de lançarmos um olhar sobre Neiva a partir de uma outra perspectiva, nomeadamente da sociologia da cultura.

O aporte teórico deste artigo apresenta-se no âmbito da história, pela importância de resgatarmos, e de algum modo exaltarmos, a trajetória dessa figura feminina, bem como explicitar os meandros que nos direcionam à sociologia da cultura. Para tanto nos apoiaremos nos trabalhos do historiador Reis (2008) e dos sociólogos Hall (1997), Elias (2011), Guerra (2010, 2013, 2014, 2017, 2019), Guerra e Straw (2017), Hebdige (2018) e Guerra e Figueiredo (2019). No âmbito da cultura, Hall (1997) nos permitirá incidir sobre como se formam as identidades, enquanto a abordagem bourdieusiana (1979) em comunhão com a perspectiva de Elias (2011) nos fará compreender o processo de adequação existente dentro da estilização (Guerra, 2019, 2021; Guerra & Figueiredo, 2019) de Neiva.

2. Neiva Chaves Zelaya



Figura 1: Imagens de Neiva nas décadas 1970 e 1980

Fonte: https://www.ak9.com.br/_AlbumTia/album-2.php.

Quem é a protagonista de nosso artigo? Neiva Chaves Zelaya é uma mulher do Sul Global, brasileira, nordestina, oriunda de Propriá, cidadela do Estado de Sergipe, nascida em 1925 (Silva, 2022). Casou-se com um argentino, de nome Raul Alonso Zelaya, que lhe conferiu seu último apelido/sobrenome. Deste casamento nasceram quatro filhos, duas garotas e dois garotos. Pouco tempo após o nascimento de seu quarto filho, em 1949, com apenas 24 anos, Neiva tornou-se viúva (Lucena, 1992) e como alternativa para não retornar à casa de seus familiares, logrou um caminho autônomo dando início a uma nova vida, agora profissional e “inaugura uma pequena casa de produtos fotográficos, o *Foto Neiva*” (Reis, 2008: 141), o objetivo de manter este negócio era suprir as necessidades de seus filhos, porém o uso dos materiais químicos para revelação fotográfica eram demasiado tóxicos, quando expostos por muito tempo, e por este motivo, sob recomendação médica Neiva mudou de ramo profissional (Reis, 2008; Zelaya, 2009; Queiroz, 2015; Silva, 2022). Reis (2008) conta que Neiva trocou seu estabelecimento comercial por uma pequena chácara, onde produziu e distribuiu produtos de gênero alimentício, porém por questões de ordem financeira e física viu-se obrigada a vender suas terras.



Figura 2: Neiva ao lado de seus dois caminhões na década 1950

Fonte: https://www.ak9.com.br/_CasaGrande/00-06-57---tia-neiva---caminhoneira--02-.php.

Embora Neiva estivesse inserida em um contexto social, político e económico conservador, ela comprou um camião e tornou-se a primeira mulher a obter a carta de condução profissional no Brasil, e em seu camião transportou cargas por grande parte do território nacional. Segundo Reis (2008: 145) foi no ano de 1954 que Neiva se fixou em Goiânia-GO junto de seus filhos, e passou a conduzir colectivos urbanos, nomeadamente autocarros. Após 3 anos, em 1957, recebeu convite de Bernardo Sayão, seu padrinho de casamento, para auxiliar na construção da nova capital brasileira – Brasília –, deste modo, Neiva mudou-se, juntamente com os filhos, para o Núcleo Bandeirante, ponto central das obras da nova cidade, e trabalhou como motorista de camião, (Reis, 2008: 150) na Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), empresa oficial encarregada da construção de Brasília. (Silva, 2022: 12).

Ao longo dos anos 1950, Neiva se deparou com perturbações que não lhe eram costumeiras, perturbações de ordem psíquica, quando analisados pelo viés da medicina, e perturbações de ordem espiritual, quando analisados pelo viés das religiões tradicionais. A origem religiosa de Neiva repousava sobre os ditames da Igreja Católica Apostólica Romana,

nascida em uma família composta por padres, freiras e outros sacerdotes católicos, viu-se em um monte de grandes tensões, pois a Igreja não lhe concedeu uma resposta satisfatória face os seus problemas enfrentados, culminando em sua excomunhão. Após ser recusada na Igreja Neiva buscou auxílio médico, embora tenha vivenciado um episódio atípico, “pois o próprio psiquiatra acaba por atestar que Neiva experienciava fenômenos sobrenaturais” (Silva, 2022: 12). Após não ser acolhida em seu meio religioso tradicional e receber uma resposta insatisfatória do psiquiatra, Neiva viu-se forçada a buscar respostas, para suas perturbações, em espaços de cariz espiritualista, nomeadamente centros kardecistas e umbandistas (Lucena, 1992).

Ao longo dos próximos dois anos de suas vidas ocorreram grandes transformações na vida cotidiana de Neiva e seus filhos, que nesta altura já eram cinco, pois a afilhada de Neiva foi registrada como sua filha e lhe auxiliou a cuidar dos irmãos mais novos, enquanto Neiva trabalha intensamente para levar o sustento para sua casa. Neste período houve o primeiro contato com os ‘seres extraterrenos’ que posteriormente comporiam o acervo espiritual do Vale do Amanhecer, dentre eles e com maior deferência, “não nos restam dúvidas de que é ele a personagem espiritual de maior expressão dentro do imaginário religioso do Amanhecer” (Reis, 2008: 124): *Pai Seta Branca*^{1.)}. Nos anos 1959, já em contato mais estreito com os seres espirituais que lhe conduziria a construir o Vale do Amanhecer, Neiva foi orientada a edificar o grupo intitulado UESB - União Espiritualista Seta Branca^{2.)}. É neste período que decorre o amadurecimento das idéias espiritualistas, e portanto, coletivistas de Neiva.

Com o decorrer dos anos, ela funda, organiza e administra um albergue que acolhia idosos e deficientes e um orfanato (Zelaya, 2009; Silva, 2022), com a ressalva que este orfanato possuía o status jurídico de orfanato, porém as crianças e jovens que ali viviam eram criadas sob os cuidados de Neiva e seus pares, sendo identificadas como filhos adotivos da própria Neiva e deste modo nunca eram enviados para processos de adoção. Em 1964, situados na cidade de Taguatinga, Neiva ao lado de seus pares dissolveram a UESB, dando início à “organização Obras Sociais da Ordem Espiritualista Cristã (OSOEC), nome jurídico do Vale do Amanhecer” (Silva, 2022: 15), passada meia década surgiu a necessidade de uma nova mudança (Lima, 2019) que os conduziu à Planaltina, cidade satélite do Distrito Federal.

Sassi (1979), companheiro de Neiva, acompanhou todos os processos de evolução do Vale do Amanhecer, sendo testemunha ocular do surgimento da primeira escola do Amanhecer, assim como o surgimento de

1.) Entidade sobre-humana reconhecida pelos adeptos do Vale do Amanhecer, como o “dirigente espiritual” da comunidade. Mentor mais representativo e a quem se destinam o maior número de menções ritualísticas e as deferências devocionais mais contumazes no seio ritualístico do Amanhecer. Ver mais em Reis (2008: 124-128).

2.) A União Espírita de Seta Branca (UESB) foi a primeira entidade criada por Neiva, que reuniu sua família e os primeiros seguidores para iniciar trabalhos beneficentes de cunho espiritual e social. A organização nasceu sob a orientação espiritual de Seta Branca, mentor de Neiva Chaves Zelaya (Reis, 2008).

empreendimentos, que pudessem auxiliar os membros do Vale do Amanhecer economicamente, como o primeiro salão de costura, o espaço destinado às comemorações e festividades que eram promovidas para arrecadar fundos em pró das construções doutrinárias, como Estrela Candente, Turigano e Estrela Sublimação. Nos anos de 1974, aconteceu a inauguração do Templo de pedras e a chegada da escultura de Pai Seta Branca no Templo, onde encontra-se até hoje, no mesmo ano aconteceu a inauguração da Estrela Candente. Nos anos de 1978 o Lago de Yemanjá foi inaugurado, no ano seguinte, 1979, decorreu a inauguração da Pirâmide e da Cabala de Delfos, nos anos de 1980 inaugurou-se o Turigano e por último, nos anos de 1985, deu-se a inauguração da Estrela Sublimação, edificação que finalizou o conjunto arquitetônico do Vale do Amanhecer. Desde a sua fundação até o falecimento de sua fundadora, em 15 de Novembro 1985, esta comunidade foi palco de muitas transformações, principalmente no sentido de expansão no espaço geográfico (Queiroz, 2015), que compuseram o seu próprio universo místico ao estilo New Age popular, dos anos de 1985 até os dias atuais, contando pouco mais de meio século, é possível perceber a continuidade da comunidade por parte de seus adeptos dando prosseguimento e manutenção às ritualísticas deixadas por sua fundadora. (Silva, 2022: 16-17).

No ínterim entre a fundação da comunidade Vale do Amanhecer e seu falecimento, muitos eventos extraordinários aconteceram com Neiva fosse pelo lado místico, no que se refere à condução de milhares de pessoas sob suas orientações espirituais, fosse pelo lado das suas relações interpessoais ao manter contatos amigáveis com autoridades do poder legislativo de sua época.

3. Movimento *punk* e *do-it-yourself*

Guerra (2013, 2014, 2021) traz contributos acerca do movimento *punk* apontando-o como radicalizador no que se refere à experiência tida como independente e isto dá-se pelo fato de seu embasamento na atitude do *do-it-yourself* (DIY), atitude que assim como a própria expressão diz ‘faça você mesmo’ e é neste espírito que é possível identificar a atitude dos punks face à criação, elaboração, produção, divulgação e comercialização de suas canções independente dos selos e gravadoras, ou seja, os punks tudo faziam sem esperar nada de quem quer que fosse, pois “o processo de realização do *punk* está disponível para todos, podendo qualquer um fazer as letras, os instrumentos, as gravações, os concertos, a distribuição, as roupas, as capas de discos, as cassetes, os fanzines. O *punk* é DIY” (Guerra & Straw, 2011: 11).

Efetivamente, em sua origem, o *punk* manifestou-se enquanto movimento de contestação artístico, social e econômico na Inglaterra e nos Estados Unidos, no final da década de 1970. O *punk* surge, de certa forma, como resposta ao fracasso do movimento *hippie* em alterar as vivências jovens da época, distinguindo-se e vindo a ser reconhecido pela agitação, vivacidade e

diletantismo musical. Nesta dimensão, destaca-se sua rejeição pela música dominante, aproximando-se a um *garage rock* característico da década de 1970, e a promoção da movimentação dos jovens através, precisamente, da criação de múltiplas bandas enquadradas neste estilo. Ao reivindicar o DIY como essência, fez surgir uma nova vivência, um novo estilo de vida que se constitui como bandeira para o desvio daquilo que é considerado *mainstream*, principalmente na música e na estética. (Guerra & Menezes, 2019: 486-487).

Guerra e Menezes (2019) não nos permitem esquecer que o *punk* encontra-se “simultaneamente num vácuo e numa interseção: vácuo de posições antagônicas e interseção de seus respectivos antagonismos: é estilo e ideologia, é solipsista e engajado, é local e global. Não é ambíguo, mas é ambivalente. É tudo e não é nada.” (Guerra & Menezes, 2019: 507)

4. *Do-it-yourself* no Sul Global

Neiva no interior de uma dada contextura sócio-cultural procede o seu repertório representacional capaz de oferecer a ela um perfil identitário em construção a partir do qual, maleavelmente, disserta sobre os sentidos de sua experiência e dá fluxo a sua existência. (Reis, 2008: 164-165).

A partir da obra de Hall (1997) compreendemos que as identidades podem ser construídas face às experiências vividas e seus artefactos dada a “centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social” (1997: 23-24). Objetivamente toda postura e ‘modo de vida’ adotados são realizados por meio de um movimento interior, ou seja, são encarados como tomados por motivação individual, em última instância é assim que acontece, porém esses movimentos são mediados conforme as vivências, sensações e emoções experimentadas enquanto sujeitos individuais, dito isto, “nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente” (Hall, 1997: 24). Assumindo a fulcralidade desta premissa, compreendemos a diretiva de que, invariavelmente, a experiência em coletividade, acumulada por Neiva, lhe permitiu gozar de um lugar de prestígio diferente, principalmente no que diz respeito à espacialidade do Vale do Amanhecer. Pois, tenhamos em linha de conta que:

A clarividência de Neiva era algo que foi descoberta por ela própria e apropriada de um modo tal que transformou-se, reiteramos, em capital cultural objetivado nas suas roupas e indumentárias do Vale do Amanhecer [...] O capital cultural objetivado de Neiva foi bem utilizado em seu benefício, ao ocupar um espaço de privilégios, em seu campo, mediante o habitus do Vale do Amanhecer que ela própria arquitetou e materializou. Neste sentido é que compreendemos que o uso do capital cultural objetivado de Neiva a permitiu mediar processos de socialização e acúmulo de capital simbólico que resultou em um capital cultural institucionalizado, acreditamos nisto mediante a posição hierárquica inalterável que Neiva ocupou dentro do Vale

do Amanhecer, sendo, reconhecidamente, a única Clarividente da comunidade e que mesmo após sua morte permanece reconhecida e respeitada como tal por parte de seus pares, adeptos e visitantes do Vale do Amanhecer, bem como por pesquisadores e escritores como Sassi (1979), Lucena (1992), Silva (2000), Reis (2008), Queiroz (2015) e Lima (2019). (Silva, 2022: 71).

A identidade de Neiva é notoriamente marcada por sua trajetória de vida, sua experiência maternal, profissional e sacerdotal, e podemos apontar que principalmente por suas experiências vividas no âmbito do Vale do Amanhecer face o *habitus* (Bourdieu, 1979) da comunidade. A vida de 'Clarividente' desvelou-se a partir de seus dotes mediúnicos e sobrenaturais, e é exatamente no ambiente da sua comunidade que torna-se propício para a manifestação de uma estética única e marcante no universo do Vale do Amanhecer. Possível por força do capital cultural objetivado (Bourdieu, 1979) em suas vestimentas e indumentárias do Vale do Amanhecer, que eram totalmente pensadas, desenhadas e confeccionadas pela própria Neiva.

As produções científicas, por parte dos pesquisadores, Reis (2008), Queiroz (2015) e Lima (2019), bem como as produções dos escritores, que tiveram acesso à Neiva, Sassi (1979), Lucena (1992), Silva (2000) e Zelaya (2009), não apresentam Neiva através de um imaginário visual, embora o texto de Silva (2022), de algum modo, se comprometa com a estética de Neiva. Dito isto, podemos conceber que aqui buscaremos algumas pistas, possíveis inspirações que influenciaram Neiva em seu modo de se apresentar, através de seu penteado, modo de maquiar e vestir. É sabido que nos anos 1960 Margareth Vinci Heldt (1918-2016) criou o penteado *Beehive Hair* (Universo Retrô³) que ao longo daquela década popularizou-se entre as celebridades hollywoodianas.

Acredita-se que a corrida espacial foi um dos fatores que influenciaram Margareth a criar um penteado que fizesse referência a uma espaçonave, por seu volume, embora o formato de fato estivesse alinhado a um chapéu de veludo que ela possuía e desejava utilizá-lo sem desmanchar o penteado em seus cabelos. Ao longo de toda a década 1960 o *Beehive Hair* foi se consolidando, primeiramente com Audrey Hepburn (1929-1993), nos cinemas, em 1961 no filme *Bonequinha de Luxo*, depois entre artistas negras como os grupos *The Ronettes* e *The Supremes* e claro, não poderíamos deixar de recordar da imagem de Priscilla Presley (1945), que fez dos cabelos bufantes sua marca registrada e fez uso do *Beehive Hair* em seu casamento nos anos 1967.

3.) <https://universoretro.com.br/conheca-a-historia-do-beehive-hair-o-famoso-penteado-colmeia-icone-dos-anos-60/>.



Figura 3: Imagens de Priscilla Presley, nos anos 1960, à esquerda e Neiva, nos anos 1960, à direita

Fontes: <https://i.pinimg.com/originals/e7/03/24/e70324d84f46051765baff5bac43e36.jpg> e https://www.ak9.com.br/_AlbumTia/pluginAppObj/pluginAppObj_690_22/Tia-So104_sb.jpg

Visivelmente, Neiva influenciou-se pelo famoso penteado de sua época, assim como muitas outras mulheres. Conta-nos Teresinha Bastos, fiel amiga que costumeiramente lhe ajudava a arrumar os cabelos (Reis, 2008), que diversas vezes Neiva ao fazer seu penteado característico colocava palha de aço em meio aos fios para dar maior volume, de modo que o laquê pudesse fixar e assegurar um *Beehive Hair* armado e que durasse bastante tempo. Esteticamente falando as sobrancelhas de Neiva compunham outra marca registrada de seu visual, pois ela sempre às raspava para que fosse possível redesenhá-las à lápis, sempre arqueadas o que nos remete à modelo norte-americana Twiggy (1949) que apresentava um perfil andrógino (Silva, 2015a) e, costumeiramente, raspava os pelos das sobrancelhas para redefini-las mais finas, tornando-se assim uma das principais referências que ditaram tendência na década 1960. Em comunhão do penteado armado e das sobrancelhas desenhadas, diariamente Neiva usava batom, na cor vermelho carmim, rímel nos cílios e bastante sombra preta em volta dos seus olhos, truque que lhe permitia realçar o seu olhar penetrante e sempre 'distante'. Não poderíamos deixar de abordar a questão da moda.

Questões relativas à moda brasileira e às tensões peculiares aos períodos de múltiplas transformações nos corpos, nas aparências e nas subjetividades das mulheres são aspectos marcantes nos anos 1960, fazendo emergir novos modelos de comportamento, novos valores estéticos e sentidos para as roupas. (Simili, 2014: 279).

Silva (2015b) nos faz recordar que a indústria teve papel fundamental para os processos de desenvolvimento e democratização da moda no Brasil. A criação do fio sintético foi fulcral para a democratização da moda no Brasil, pois o fio de *nylon* “mais do que meias produziu novos caimentos, tecidos mais baratos, novas formas de produção” (Silva, 2015b: 2061). Neiva, em nossa perspectiva, insere-se no movimento DIY, ao passo que se apropria das vestimentas - e de um modo de fazer - de uma maneira na qual estas lhes servem dentro do seu propósito espiritual, sendo desenhadas, modeladas e construídas por suas próprias mãos. Nesta senda é possível compreender o desejo de se alcançar um objetivo específico, dito espiritual, se fazendo valer de recursos e materiais de modo autônomo e independente, fazendo valer as redes de conexão com outros agentes, igualmente independentes, existindo, portanto, uma recusa ao grande mercado (Guerra, 2017, 2019, 2021).

Apesar de existir uma recusa, por parte de Neiva, em ceder ao grande mercado, enquanto consumidora, e neste sentido encontrar nas práticas DIY a oportunidade de ser uma agente criativa, atuando na elaboração e confecção de suas próprias roupas. Estas são desenvolvidas alinhadas ao que acontecia na primeira metade da década 1950, onde “a mulher assume performances de gênero calcadas na feminilidade, na naturalidade que é cuidadosamente construída e envolve práticas de controle do corpo, o uso das roupas corretas” (Rainho, 2014: 131). Aqui é importante refletir sobre como o mercado engloba as dinâmicas DIY, que Neiva se fazia valer a partir de uma perspectiva sociológica. Mesmo em seus tempos de caminhoneira, Neiva prezava por sua ‘feminilidade’ (Reis, 2008), dedicando parte de seu tempo aos cuidados do cabelo e da maquiagem, prezando igualmente por suas vestes, que deram uma guinada, tanto no sentido da confecção quanto no estilo, para serem usadas no seu Vale do Amanhecer. Ora, ao passo que Neiva encaixa-se nas dinâmicas e práticas DIY ela permanece na ‘configuração’ da moda da primeira metade da década 1950, e aqui buscamos o conceito de Elias (2011) por compreendermos que esta configuração apresenta “uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes” (Elias, 2011: 240). Neiva experienciou uma relação paradoxal, por se apropriar das roupas de um modo transgressor - DIY - embora mantendo um conjunto de valores e crenças que empreendiam uma configuração das subjetividades femininas (Simili, 2014).



Figura 4: Imagens de Neiva trajando diferentes vestimentas, feitas à mão

Fonte: https://www.ak9.com.br/_AlbumTia/album-2.php

O sujeito constrói a sua subjetividade na relação com o mundo e com os outros indivíduos, todos inseridos em um mesmo contexto e em determinado período sócio-histórico. No processo de construção da subjetividade, são incorporados, a partir da influência da cultura, modos de linguagem, hábitos e costumes e padrões de comportamento e de valores, inclusive modelos de apreciação estética, isto é, do que é belo ou feio, principalmente com relação ao corpo. (Boris & Cesídio, 2007: 463).

Quando pensamos sobre o corpo e aqui o corpo feminino, temos que ter parcimônia para entender que 'masculino' e 'feminino' são na realidade "construções culturais adquiridas pelo processo de socialização" (Joaquim & Mesquita, 2018: 646), tão logo, há um condicionamento, face uma dada estrutura de poder, que submete os sexos a desempenharem funções específicas, e necessariamente, distintas. Porém, levar a cabo a interpretação que considera a gênese das relações sociais na natureza biológica dos atores sociais, é ser no mínimo incauto, afinal o discurso feminista, já nos anos 1960, pôde, através do conceito de gênero "desnaturalizar os papéis e as identidades atribuídas às mulheres, separando e evidenciando a diferença entre sexo e gênero" (Joaquim & Mesquita, 2018: 647). Nós compreendemos que a principal diferença entre sexo e gênero encontra-se na sua origem, o sexo origina-se biologicamente, enquanto o gênero é oriundo de um processo socio-histórico.

A importância de lembrarmos, e afirmarmos, esta distinção para nós revela-se a partir das elucidacões do trabalho de Rainho (2014), ao nos apresentar uma ‘configuracão’ da moda feminina que se destaca através da performance de gênero atrelada a uma expressão elevada de feminilidade, instrumentada por intermédio de uma naturalidade artificial. Esta feminilidade, característica almejada para o modo de ser das mulheres, se desenvolveu por meio de uma normatividade, pautada em questões de poder, através de “práticas de controle do corpo” (Rainho, 2014: 131). Estas práticas se revelavam no modo de se comunicar, comportar, vestir e até mesmo de perceber o mundo. É nessa contextura que compreendemos as limitacões impostas à mulher Neiva, que mesmo apesar de toda circunstância, empoderou-se - no sentido amplo da palavra - desenvolvendo processos de hibridacões multicoloridos, à frente de sua época, impregnados e materializados na comunidade que ela própria criou, bem como em todo Amanhecer construído em sua memória por todo o Brasil e pontos equidistantes dos continentes. Para nós é de maior importância as roupas de Neiva, vertidas de uma performatividade e visualidade únicas.

Como já referimos, Neiva expressava no seu modo de apresentar e vestir sua feminilidade. Feminilidade esta que remete aos idos anos 1950 e assenta-se numa proposta, alavancada, por Christian Dior em meados do ano 1947 (Braga, 2005). A proposta de Dior debruçava-se sobre a moda feminina - *New Look* - que tinha como principal inspiracão as antigas saias volumosas e vestimentas de cinturas marcadas, datadas da segunda metade do século XIX.

A feminilidade perdida durante o período bélico foi resgatada por Christian Dior nos últimos anos da década de 1940. A silhueta de cintura marcada e saias volumosas da mulher no pós-guerra remetem a um modelo clássico de beleza feminina. No fim da década, a moda tornou-se novamente feminina, a cintura voltou a ser afinada e as saias em godê guarda-chuva traziam volume aos quadris, verdadeiro gosto daquele momento. (Joaquim & Mesquita, 2018: 651-652).

Ao pensarmos no universo de possíveis do DIY de Guerra & Straw (2017) nos faz lembrar da “importância das práticas DIY na reproduçã e produçã de uma identidade local, demonstrando a centralidade das práticas de produçã e de consumo culturais para as conceções que os indivíduos têm sobre si e sobre os meios onde vivem” (2017: 12). A força da estética de Neiva, bem como seu modo de vestir, impactaram demasiadamente todos aqueles que lhe cercavam. “Cada indumentária existe graças ao esforço espiritual e físico de Neiva Chaves Zelaya [...] a única responsável por assimilar espiritualmente os modelos de cada indumentária e em seguida materializá-las, fazendo assim nascer as Falanges Missionárias⁴” (Silva, 2022: 70). Ora, se Neiva é a responsável por assimilar espiritualmente os modelos das vestimentas do Vale do Amanhecer, é certo que toda a composiçã material deste lugar atravessa o imaginário e, conseqüentemente, os sentimentos de Neiva. Isto

4.) As Falanges Missionárias são grupos de homens e mulheres, que são identificados por meio de suas indumentárias, vestes específicas, que remontam histórias de tempos imemoráveis de povos e civilizações antigas. Neiva criou 21 Falanges Missionárias, totalizando mais de 20 modelos de vestuários e artefatos distintos.

implica em uma demasiada responsabilidade perante seus pares, pois “as indumentárias são capazes de traduzir, na medida em que cobrem os corpos dos sujeitos sociais, os comportamentos e os acontecimentos sociais, históricos e culturais, servindo, tanto como expressão e impressão individuais, quanto colectivas” (Silva, 2022: 28).

Neiva, a Clarividente, o sagrado encarnado, deve ser lida enquanto centro produtor, legitimador e irradiador do conjunto de representações que, em última análise, instituem o imaginário religioso que caracteriza e singulariza identitariamente a comunidade do Vale do Amanhecer ao mesmo tempo em que informa e autoriza suas práticas cotidianas, tanto profanas quanto sagradas. (Reis, 2008: 39)



Figura 5: Neiva, entre seus pares, concedendo uma entrevista para TV Globo em 1983

Fonte: https://www.ak9.com.br/_AlbumTia/album-4.php.

As dinâmicas ínsitas às sociabilidades que se arrolam no Vale do Amanhecer são, intensamente, permeadas pela cultura material própria da comunidade (Silva, 2022), é neste sentido que clarifica-se que a estética de Neiva “é mais uma dimensão do seu capital simbólico, neste caso um capital simbólico objetivado nas roupas e indumentárias do Vale do Amanhecer” (Silva, 2022: 51), que alcançam os seguidores de Neiva, principalmente as mulheres, e estendem até os dias atuais.

Neste contexto específico, as vestimentas próprias da comunidade, as indumentárias, constituem um fato que unifica e agrega junto de si as nuances da identidade, das interações e dos rituais, pois as indumentárias traduzem, cada uma ao seu modo, uma representação e identificação que vivifica histórias atemporais e sentimentos de pertença ao mesmo tempo que compõem um estilo. (Silva, 2022: 33).

Ao abordarem a questão do estilo Guerra e Figueiredo (2019) e Guerra (2010, 2019) remontam Cohen (1972) ao falarem que este “subdivide-se em quatro componentes: vestuário, música, rituais comportamentais e linguagem, sendo que não se trata de uma qualidade inerente às subculturas, mas antes uma dimensão que se vai construindo” (2019: 77). No Vale do Amanhecer o vestuário assume papel fulcral na composição do estilo. Neiva possuía a liberdade de transitar entre os tecidos, cores e formatos, algo que se cristaliza em relação aos seus seguidores, por terem indumentárias específicas para vestir, porém Guerra coloca que “o ato de vestir ou usar alguma peça de vestuário não é, por si só, sinónimo de estilo” (2019: 78), mas sim a “atividade de estilização” (2010: 198) que o faz. É “a organização ativa de objetos com as atividades e as perspectivas que produzem um grupo organizado de identidade de uma forma coerente e distintiva de “estar-no-mundo” (Guerra, 2010: 198). É neste espírito que os seguidores, principalmente seguidoras, de Neiva e seu Amanhecer buscam estilizar suas indumentárias, incorporando nelas o uso de artefatos, símbolos e ostentando uma visualidade, seja através de penteados ou maquiagens, que se aproximam das práticas DIY que Neiva se fazia valer em sua época, nos idos anos de 1960-1970-1980.



Figura 6: Neiva ao lado de seu carro modelo Aero Willys Itamaraty

Fonte: https://www.ak9.com.br/_CasaGrande/00-00-00---as-criancas--26-.php.

Uma das interessantes facetas de Neiva, foi ser caminhoneira em um período cheio de entraves e preconceitos face às mulheres, principalmente no mercado de trabalho brasileiro. Dada suas vivências no caminhão era demasiado comum avistar a jovem mulher trajando calças, fato que não lhe impedia de sempre preparar um penteado com laquê, maquiagem e adereços que a permitiam sentir-se 'exuberante', como ela própria referiu em sua entrevista à TV Globo na década 1980. Mesmo após aposentar a carreira de caminhoneira e passar a dedicar-se exclusivamente para a vida no Vale do Amanhecer, Neiva sempre teve um carro em sua posse, que lhe impelia a utilizar calças, para melhor conduzir. Apesar de gostar das calças, Neiva adorava, verdadeiramente, saias bufantes na altura dos calcanhares e principalmente vestidos na mesma altura. A principal peça de seu vestuário alvo de estilização e customizações eram os vestidos. Vestidos sempre em tons escuros fosse preto ou castanho. Junto do vestido era comum o uso de artefatos como véus presos na parte de trás dos cabelos, com caimento sobre os ombros, muitas pulseiras, anéis, brincos dourados e costumeiramente fazia uso de um colar de tamanho avantajado, cravado com seis pedras translúcidas formando uma cruz ansata estilo egípcio.



Figura 7: Neiva em processo de criação de um de seus modelos

Fonte: https://www.ak9.com.br/_CasaGrande/00-00-00---fotos-espontaneas--00.20-.php#.

Junto do preto Neiva sempre fazia uso de cores em tons dourados e prateados, em sua maioria. Para cada ritual ou evento na comunidade que criou, havia um vestido específico, desenhado, costurado e estilizado por ela própria, com apoio de sua filha, Cármen Lúcia. Notoriamente o modo de vestir da líder da comunidade influenciava diretamente o imaginário das mulheres do Amanhecer. Como já referido, somente Neiva gozava da liberdade de criar suas próprias roupas, pensando do início ao fim do processo indo da costura aos tecidos, malhas, tules, véus, caminhando entre cores, texturas e formatos. Para suas seguidoras, Neiva criou as indumentárias que se distinguem nas cores, formatos e mais nitidamente nos artefactos utilizados junto delas.



Figura 8: Moradoras do Vale do Amanhecer em 2023

Fonte: Yatan Alves.

Neiva veio a falecer em 1985, após mais de 20 anos de convivência em seu Vale do Amanhecer, e mesmo não tendo vivenciado o século XXI pôde alcançá-lo. Sua imagem, sua estética resistiram ao tempo, influenciando mulheres no modo de vestir e se apresentar, vivificando Neiva em cada mulher que se identifica com ela e a espelha em seus penteados, topetes e maquiagens. Neiva tornou-se um símbolo, para alguns espiritual, para outros estético. Mesmo passados 37 anos de sua morte, no ano 2023, vê-se no Vale do Amanhecer, mulheres de diversas idades, jovens, adultas e idosas trajando indumentárias criadas por Neiva, mas estilizando-as nas cores, adereços e artefatos ao modo DIY remontando, mesmo que sem intenção, práticas que a mística Neiva Chaves Zelaya utilizava.

5. Notas Conclusivas

Levando-se em consideração o contexto sócio-histórico e político no qual Neiva estava inserida pode-se compreender o motivo pelo qual a enxergamos como uma referência dos primórdios do DIY no Sul Global. O Brasil dos anos 1964, que enfrentou uma ditadura civil-militar até a década 1980, não via com ‘bons olhos’, nem muito menos impulsionava movimentos de ‘contra-reforma’, principalmente no que se refere às mulheres e é neste contexto, complexo e atravancado de adversidades, que Neiva inaugura um movimento espiritualista bem próximo ao novo coração político do Brasil, Brasília capital que ela própria ajudara a construir, e junto desse movimento passa a orientar e comandar um grupo de mais de 70000 pessoas (Reis, 2008; Silva, 2022).

Ninguém foge à configuração já prefigurada do espaço em que está inserido, mesmo que seja um território construído, assim como se passou com Neiva que criou seu Amanhecer e dispunha de prestígio em todas as instâncias da comunidade, lhe conferindo, inclusivamente, prestígio social perante às autoridades políticas de sua época. Por fim concordamos com Reis (2008) ao dizer que Neiva "prodigamente se pôs a exteriorizar e a assentar crenças, rituais, conteúdos míticos, ordenadores éticos, olhares retrospectivos, arranjos estéticos, visões prospectivas, índices e laços de pertenças" (2008: 279). Neiva mais que mãe, caminhoneira, líder espiritual, foi uma mulher à frente de sua época, transgressora ao seu modo, inovadora e precursora DIY no Sul Global.

Referências Bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, 3-6.
- Braga, João. (2005). *História da moda: uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi.
- Boris, Georges Daniel Janja Bloc & Cesídio, Mirella de Holanda. (2007). Mulher, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, 7(2), 451-478.
- Elias, Norbert. (2011). *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Guerra, Paula (2021). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2), 122-138
- Guerra, Paula (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem)*, 12(26), 124-149.
- Guerra, Paula (2017). 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16(3), 283-303.
- Guerra, Paula (2014). Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts*, 28(1), 111-122.
- Guerra, Paula (2013). Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102/103, 111-134.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Dissertação (Doutoramento em Sociologia). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi. (2019). Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, moda e imaginário visual. *Modapalavra E-periódico*, 12(23), 73-147.
- Guerra, Paula & Menezes, Pedro Martins. (2019). Dias de insurreição em busca do sublime: as cenas punk portuguesas e brasileiras. *Revista Sociedade e Estado*, 34(2), 485-512.
- Guerra, Paula & Straw, Will. (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], 6(1). DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1189>
- Hall, Stuart (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, 22(2), 15-46.
- Hebdige, Dick (2018). *Subcultura. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror.

- Lima, Gercilene Oliveira. (2019). *Os sentidos da experiência religiosa nas narrativas de missionárias Nityamas, Gregas e Mayas: Um mergulho no universo do Vale do Amanhecer*. (Tese de Doutorado). Fortaleza: Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará.
- Lucena, Bálamo Álvares Brasil. (1992). *Neiva Chaves. Bálamo Alves Brasil de Lucena (ed.). Tia Neiva: autobiografia missionária*. Brasília: Vale do Amanhecer.
- Joaquim, Juliana Teixeira & Mesquita, Cristiane. (2018). Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo. *DAPesquisa*, 6(8), 643-659.
- Rainho, Maria do Carmo Teixeira (2014). *Moda e Revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Reis, Marcelo Rodrigues (2008). *Tia Neiva: A trajetória de uma líder religiosa e sua obra, o Vale do Amanhecer (1925-2008)*. (Tese de Doutorado em História). Brasília: Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília.
- Queiroz, Larissa Maria. (2015). *Indumentárias de Falanges Femininas no Vale do Amanhecer: Uma Etnografia no Templo de Eusébio CE, Brasil*. Salamanca: Universidade de Salamanca.
- Sassi, Mário (1979). *O que é o Vale do Amanhecer*. Rio de Janeiro: Guavira Editores.
- Silva, José Carlos Nascimento. (2000). *Arquivo Tumarã. Brasília: Vale do Amanhecer*.
- Simili, Ivana Guilherme (2014). A primeira-dama Maria Thereza Goulart e o costureiro Dener: A valorização da moda nacional nos anos 1960. *Revista História e Cultura*, 3(1), 276-298.
- Silva, Paula Rafaela (2015a). The body dressing: an analysis popularization process from clothes through the fashion magazines molds Burda - Germany and Manequim - Brazil during the decade of 1960. *11º Colóquio de Moda – 8.ª Edição Internacional Congresso Brasileiro em Iniciação Científica em Design e Moda*. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-3-O-CORPO-DE-QUE-VESTE.pdf>
- Silva, Paula Rafaela (2015b). A primeira revista de moda do Brasil: uma análise síntese dos editoriais das primeiras edições da revista Manequim. *XXXV Encuentro de Geohistória Regional*. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1413.pdf>
- Silva, Yatan Alves (2022) *Culturas, rituais e interações no Vale do Amanhecer no Crato CE-BR. Estudo de caso alargado de uma cena cultural contemporânea*. (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Zelaya, Carmem Lúcia (2009). *Os símbolos na Doutrina do Vale do Amanhecer: sob os olhos da Clarividente*. Brasília: Coronário Editora Gráfica.

Yatan Alves

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Cariri. Portugal/Brasil. Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: yatanalves17@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3049-485X.

Receção: 10-02-2023

Aprovação: 27-04-2023

Citação:

Alves, Yatan (2023). Neiva ou os primórdios do do-it-yourself no Sul Global. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 98-116. ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a6>



CONTRIBUTOS PARA UMA GENEALOGIA DO CAMPO DA MODA EM PORTUGAL (1960-2020)

CONTRIBUTIONS TO A GENEALOGY OF THE FASHION FIELD IN PORTUGAL (1960-2020)

CONTRIBUTIONS À UNE GÉNÉALOGIE DU DOMAINE DE LA MODE AU PORTUGAL (1960-2020)

CONTRIBUCIONES A UNA GENEALOGÍA DEL CAMPO DE LA MODA EN PORTUGAL (1960-2020)

Paula Barros

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Em Portugal, a moda é um campo quase invisível nas ciências sociais e, particularmente, na sociologia. Com efeito, existe ainda uma tendência generalista – e redutora – para pensar a moda como algo supérfluo, sem se ter em linha de conta que a mesma afeta outros campos da vida social. Neste artigo, propomo-nos fazer uma reconstituição socio-histórica do campo da moda em Portugal, no período entre 1960 e 2020 - numa abordagem que integra o ponto de visto dos atores, mas também as problemáticas que atravessam e definem este campo -, partindo da análise de fontes secundárias.

Palavras-chave: campo social, moda, Portugal, indústria.

ABSTRACT: In Portugal, fashion is a field almost invisible in the social sciences and, particularly, in sociology. In fact, there is still a generalist – and reductive – tendency to think of fashion as something superfluous, without considering that it affects other fields of social life. In this article, we propose to make a sociohistorical reconstruction of the field of fashion in Portugal, in the period between 1960 and 2020 – with an approach that integrates the actors’ point of view, but also the problems that cross and define this field -, from the analysis of secondary sources.

Keywords: social field, fashion, Portugal, industry.

RÉSUMÉ: Au Portugal, la mode est un domaine presque invisible dans les sciences sociales et particulièrement en sociologie. En effet, il existe encore une tendance généraliste – et réductrice – à penser la mode comme quelque chose de superflu, sans tenir compte du fait qu'elle affecte d'autres domaines de la vie sociale. Dans cet article, nous proposons de faire une reconstitution socio-historique du domaine de la mode au Portugal, dans la période entre 1960 et 2020 - dans une approche qui intègre le point de vue des acteurs, mais aussi les problématiques qui traversent et définissent ce domaine -, à partir de l'analyse de sources secondaires.

Mots-clés: champ social, mode, Portugal, industrie.

RESUMEN: En Portugal, la moda es un campo casi invisible en las ciencias sociales y, particularmente, en la sociología. De hecho, existe una tendencia generalista – y reduccionista – a pensar la moda como algo superfluo, sin tener en cuenta que afecta a otros campos de la vida social. En este artículo, nos proponemos hacer una reconstitución sociohistórica del campo de la moda en Portugal, en el período comprendido entre 1960 y 2020 – en un abordaje que integra el punto de vista de los actores, pero también de las problemáticas que atraviesan y definen ese campo -, partiendo del análisis de fuentes secundarias.

Palabras-clave: campo social, moda, Portugal, industria.

1. Prólogo

Em Portugal, a moda é um campo quase invisível nas ciências sociais e, particularmente, na sociologia. Com efeito, existe ainda uma tendência generalista – e redutora – para pensar a moda como algo supérfluo, sem se ter em linha de conta que a mesma afeta outros campos da vida social, nomeadamente as culturas urbanas juvenis, os consumos musicais e culturais, as indústrias criativas, as indústrias ditas tradicionais, entre outros. Na verdade, afeta a nossa vida, os nossos estilos e modos de vida. O fechamento do país durante o período da ditadura (Guerra, 2020) ditou uma espécie de cinzento estético, tendo este apenas sido quebrado com a abertura do país ao cosmopolitismo, após o 25 de abril de 1974, processo que se intensificou com a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986 e que culminou na Expo 98. Neste artigo, propomo-nos fazer uma reconstituição sociohistórica do campo da moda em Portugal, no período entre 1960 e 2020, procurando conhecer os criativos, as empresas, os lugares, os espaços, os profissionais, as associações, entre outros agentes, que o integram - numa abordagem ao campo do ponto de visto dos atores, mas também das temáticas e problemáticas que o atravessam -, partindo da análise de fontes secundárias.

2. A (falta de) moda no Estado Novo

O período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi marcado por uma mudança importante no papel da mulher na sociedade, traduzido, em certa medida, numa “postura mais sedutora, elegante e sofisticada” (Gameiro, 2017: 36), facto que não pode ser dissociado das consequências impostas pela própria guerra, nomeadamente ao nível da participação das mulheres em setores de atividade económica anteriormente ocupados, em exclusivo, por homens. Note-se, porém, que essa postura mais sedutora e elegante apenas era possível a mulheres das classes mais favorecidas, já que, as mulheres da classe operária,

que trabalhavam ou eram donas de casa, estavam pouco atentas ao que se fazia no mundo da moda. Como refere Cristina L. Duarte (2016: 134), “entre as décadas de 20 e 30, a moda balançava entre um período áureo e de libertação (do espartilho), e no caso português, o golpe militar de 1926 que deu origem ao Estado Novo.” Resultou daqui uma maior libertação da mulher das suas inibições, bem como uma “maior preocupação com a sua imagem, refletindo este facto na sua forma de vestir e estar na vida” (Gameiro, 2017: 36). Não obstante, em Portugal, esta mudança durou pouco tempo, já que o Estado Novo ditou a sua reversão: a “mulher queria-se em casa, a cuidar do lar, dos filhos e do marido”, materializando-se, assim, a ideologia política do regime salazarista alicerçada nos três pilares: *Deus, Pátria e Família* (Gameiro, 2017: 44). A este propósito, Cristina L. Duarte (2016: 34) faz notar que, com a implantação do Estado Novo em 1926, Portugal iria passar ao lado de muitas das tendências culturais e ideológicas das décadas seguintes.

Alexandra Gameiro (2017) sublinha que, apesar de todas as restrições colocadas às mulheres durante o período do Estado Novo, muitas procuraram tornar-se mais autónomas e independentes, através da entrada no mundo do trabalho e, ainda que nem sempre “bem visto pela sociedade”, as mulheres começaram a desempenhar atividades fora (ou para fora) do lar, entre as quais se encontrava a confeção de vestidos. A autora lembra que a costura era uma das tarefas diárias da mulher portuguesa e que quem passou pela Mocidade Portuguesa Feminina teve a oportunidade de aí aprender este ofício. Outras mulheres aprenderam-no, muito novas, com 10 a 12 anos, em *ateliers* de modistas, de forma a ganharem dinheiro para ajudarem na economia familiar. Outras ainda frequentaram as escolas de Corte e Costura que havia naquela época ou recorreram às publicações temáticas, através das quais muitas raparigas aprenderam a costurar (Gameiro, 2017: 63).

Alexandra Gameiro, analisando o mundo da moda masculina, em Portugal no período 1945-1974, refere o atraso na sua evolução “devido não só ao afastamento político do resto da Europa, mas também ao espírito conservador que era vivido na época” (2017: 73), com algumas exceções nas camadas mais jovens, nos meios artísticos e intelectuais e na burguesia. A autora enfatiza que, à época, tal como todas as outras formas de comunicação, a indumentária também era submetida ao processo de censura.

Como explica Cristina Duarte (2003), a Segunda Guerra Mundial obrigou, ainda que timidamente, o país a abrir-se ao exterior. Apesar de não participar na guerra, Portugal não deixou de sentir os seus efeitos, nomeadamente através do acolhimento a refugiadas/os. Foi assim que muitas/os estrangeiras/os chegaram a Portugal nos anos 40. As mulheres que chegavam “estavam habituadas a uma maneira de estar e de se apresentar na sociedade mais liberal” (Gameiro, 2017: 74); frequentavam cafés sozinhas, fumavam e usavam saias curtas. Mais tarde, já na década de 1960, deu-se o desenvolvimento do turismo, o que originou alterações nos hábitos e nos costumes. Apesar disso, o regime continuava a impor uma moral rígida materializada não só na lei, mas também na publicitação de modelos do que era bem visto em publicações como o *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*.

O Estado Novo foi um tempo durante o qual as costureiras desempenharam um importante papel na sociedade, sendo a profissão de costureira muito incentivada pelo regime, o que se materializava em cerca de 28 mil mulheres a trabalhar na indústria de vestuário e calçado (Gameiro, 2017: 111). À semelhança do que já tinha acontecido noutros países europeus, especialmente França, em Portugal também surgiram escolas de corte e costura. Não havia, porém, “criadores de Alta-costura”, como explica Gameiro (2017: 125); havia, sim, “intérpretes” que se deslocavam ao estrangeiro e copiavam os modelos que aí eram criados. De acordo com Gameiro (2017), Anna Maravilhas foi quem representou a alta-costura portuguesa durante décadas, tendo começado a frequentar os salões parisienses a partir de 1939 ao serviço da Casa Bobone^{1.)}. A costureira assumia não ser a criadora, mas, antes, detentora de uma boa memória que a ajudava a fixar os pormenores que depois transpunha para os seus trabalhos, garantindo o acompanhamento da moda que se ditava em Paris. De modo semelhante, também a Candidinha^{2.)} participava em passagens de modelos de costureiros espanhóis, franceses e italianos. É relevante, portanto, notar que o trabalho realizado pelas costureiras portuguesas era sobretudo o resultado da inspiração que as costureiras portuguesas iam buscar à moda parisiense, partindo muitas vezes de cópias dos moldes dos grandes costureiros estrangeiros.

No mundo ocidental, os anos 1960 vieram dar uma imagem mais jovem às mulheres, através da adoção de um estilo mais informal e colorido, com os costureiros e as casas de moda a voltarem-se para formas mais confortáveis e irreverentes no modo de vestir. Foi nesta época quando começou a dar-se uma informalização do vestuário e das maneiras, bem como a crescente valorização dos jovens e das subculturas juvenis, como modelos a seguir do ponto de vista estético por toda a sociedade. Em Portugal, porém, as mulheres continuaram a optar por uma moda mais tradicional. As saias sobem, descobre-se o joelho, mas com contenção. Não obstante, o pronto-a-vestir começou a impor-se nas ruas e nas revistas de moda portuguesas e surgiu a moda unissexo. Em 1965, a *Por-fí-ri-os*, “uma loja muito à frente do seu tempo” (Duarte, 2016; 2004) abriu as suas portas em Lisboa e no Porto, contrariando “o cinzento da moda portuguesa”. Paula Guerra (2022) acrescenta que esta loja veio revolucionar a moda juvenil nas cidades de Lisboa e do Porto, vendendo roupa adaptada ou copiada dos modelos ingleses. Porém, “eram muito poucos os jovens que podiam adquirir roupas e adereços nos finais de 1970 nesta loja, pois imperava um contexto de baixos salários, de crise económica endémica e de elevadas taxas de inflação” (Guerra, 2022: 214).

Cristina L. Duarte considera que as jovens que atingiram os 20 anos na década de 1970, apesar de terem nascido numa época marcada por convenções morais rígidas, especialmente no que toca às mulheres, “à sua maneira, anteciparam uma revolução antes dela acontecer” (Duarte, 2016: 215). Ainda antes de abril de 1974, Ana Salazar – a “primeira estilista portuguesa” – inaugurou a loja *A Maça*, onde comercializava peças importadas da

1.) “Entre as principais casas lisboetas destacou-se logo em 1931 a famosa Casa Bobone (ao Chiado) de Maria Luísa Teixeira, que fez ‘escola’ ao formar modistas e costureiras que abriram depois as suas próprias casas” (Duarte, 2009: 36).

2.) Casa originária do Porto, famosa pelos enxovais e a favorita no mundo das meninas de classe alta, era uma das “vedetas” da “dita Alta-costura lisboeta” (Gameiro, 2017: 187).

cultura urbana de Carnaby Street, King's Road e Chelsea. O sucesso que esta loja teve demonstrava o surgimento de disposições por parte dos jovens portugueses para o cosmopolitismo, para uma necessidade de abertura ao que se ia fazendo (e vestindo) lá fora (Guerra, 2020; Guerra et al., 2022).

3. Liberdade, finalmente!

O período que se seguiu, iniciado com a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, foi um tempo de mudanças profundas na sociedade portuguesa e também no campo da moda. De acordo com Duarte, “com a queda do regime, cai também muita convencionalidade do vestuário”, porque “as pessoas estavam sedentas por se expressarem livremente e tinham vontade de vestir roupa diferente e também de se afirmar através do vestuário” (Duarte, 2004: 94). Portugal entrava, assim, - ainda que timidamente - na febre dos anos 1970, que já era vivida intensamente no estrangeiro. Citando Santos Silva, Paula Guerra explica-nos que o “contacto entre a sociedade portuguesa e o cosmopolitismo deu-se de forma repentina e pouco sistemática a partir de finais dos anos 1970” (Guerra, 2022: 143), o que, de acordo com a autora, se operou por via do *punk* e do pós-*punk*, movimento de (contra)cultura que, originário dos Estados Unidos, tinha encontrado em Inglaterra em meados dos anos 1970 terreno fértil para se desenvolver e crescer. Em Portugal, num contexto económico marcado por baixos rendimentos, a moda *punk* assumiu uma lógica individualizada, mesmo *do-it-yourself* (DIY), em que cada um criava a sua própria moda, as suas próprias peças de roupa, o que impediu, por exemplo, a homogeneização que havia em Londres (Guerra, 2022). Impõe-se aqui notar que estas práticas de DIY vieram, mais recentemente, a recuperar importância na cena da moda, agora já não por uma associação ao *punk*, mas por integrarem o leque de abordagens à apropriação da tendência ambiente e sustentabilidade ambiental pelo campo da moda. Voltaremos a este tema mais à frente.

Importa referir que a entrada da estética e moda *punk* em Portugal acontece quando a maioria dos portugueses ainda usavam vestuário muito simples e a generalidade das pessoas não conheciam a moda nem as culturas de moda (Guerra, 2019). Havia, porém, grupos de jovens, conhecidos como *hippies* ou *freaks*, que se demarcavam em termos estéticos face ao cinzentismo generalizado na sociedade portuguesa (Guerra, 2019). Cristina L. Duarte explica que “o clima social e político do país não era propício à emergência de novos valores no âmbito das artes e da moda, ficando adiada a emergência de designers de Moda, como alternativa a uma indústria têxtil e de vestuário pouco desenvolvida, e a uma costura confinada aos *ateliers* ou às modistas de bairro” (2004: 92).



Figura 1: Ana Salazar

Fonte: Francisco Prata e Gonçalo Almeida.

É neste contexto, porém, que está a génese do *boom* que viria a ocorrer mais tarde, nos anos 1980. Ana Salazar, como já se referiu, foi precursora no movimento “que revolucionou a forma de vestir pela diferença transposta às convencionalidades e quebra a tradição da costura que era feita em *ateliers*, restrita a uma elite, assumidamente mais conservadora que inovadora” (Rito, 2019: 71). Como nos conta Catarina Rito (2019), a estilista, que, através da importação de artigos ingleses, começava a ganhar experiência na área do design de moda, fundou a fábrica Fundamental, com o seu marido Manuel Salazar, enquanto começou a desenhar e a confeccionar as suas primeiras coleções de pronto-a-vestir. Surgiu, assim, a marca *Harlow* e iniciou-se a exportação das suas peças para Inglaterra e França, enquanto conquistava o mercado português.

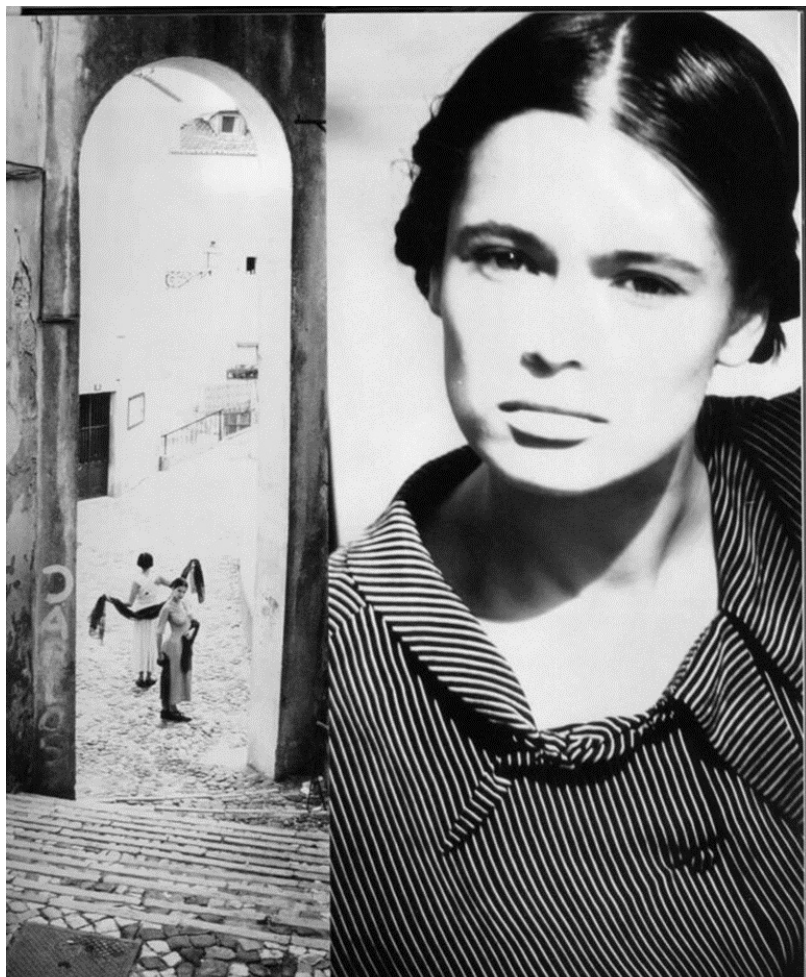


Figura 2: Ana Salazar, Spring-Summer 1989

Fonte: Paulo Valente.

Os anos 1980 foram um tempo de consolidação da Democracia que, progressivamente, se foi difundindo pelas diversas áreas da vida dos portugueses. Foi também quando Portugal integrou a Comunidade Económica Europeia e se concretizou uma maior abertura do país à Europa. Note-se que os processos de emigração para os países do centro da Europa e o regresso de portugueses das antigas colónias já antes tinham promovido o contacto dos portugueses com realidades culturais diferentes, mas foi nos anos 1980 que aconteceu “a construção de uma nova estética urbana que nascia em Lisboa e que tinha reflexo na forma de vestir e na escolha de estilo” (Rito, 2019: 74). Nasceram as primeiras escolas de Moda e Design e surgiram os primeiros nomes fruto da formação académica nesta área, como Eduarda Abbondanza ou Mário Matos Ribeiro, tendo ambos estagiado no atelier de Ana Salazar” (Rito, 2019: 74). Os anos 1980 constituíram um período de euforia no mundo da moda.

Em 1987 foi organizado o desfile *Manobras de Maio*, que incluiu 66 participações. Este foi antecedido, em 1986, por um desfile no Bairro Alto, também organizado pela Associação Cultural Manobras, com a participação de novos talentos como a Companhia dos Lobos, de Eduarda Abbondanza, Mário Matos Ribeiro e José António Tenente. Na segunda edição do *Manobras de Maio*, em 1989, foram dados a conhecer nomes que mais tarde viriam a

destacar-se na cena da moda em Portugal, entre os quais João Rôlo, Luís Buchinho, Rui Mário Mendonça e Nuno Gama. Como nos conta Catarina Rito (2019), “a movida da Moda não se focava unicamente em Lisboa”, pois no Porto também nasceu a Galeria Código, um importante espaço de divulgação da roupa de autor. Esta loja foi aberta, em 1988, por Anabela Baldaque, Manuela Pinto e Amândio Pinto.

O final dos anos 1980 assistiu, assim, ao surgimento de novos talentos de criação de Moda e foi também, de acordo com Duarte (2004), quando surgiram novas categorias profissionais em Portugal, nomeadamente jornalistas, editores de Moda, designers gráficos, fotógrafos, produtores de moda, maquilhadores e cabeleireiros. Paralelamente, apareceram as revistas de Moda: a Máxima, fundada por Madalena Fragoso, e as edições portuguesas das revistas internacionais Elle e Marie Claire. No início dos anos 1990 surgiram a revista Activa e a edição portuguesa da Cosmopolitan.



Figura 3: Primeira capa da revista Máxima, em 1988

Figura 4: Primeira capa da revista Activa, em 1991

Fontes: Maxima.pt e Activa.sapo.pt

4. As indústrias dos têxteis, vestuário e calçado

Em Portugal, é na indústria transformadora, nomeadamente nos setores da produção de têxteis, vestuário e produtos em couro, que a moda tem mais peso. O crescimento da indústria nacional no período pós-25 de abril foi menos dinâmico do que no período que

decorreu desde 1960 até então. O setor industrial português era essencialmente composto por indústria de manufatura, com diferenças acentuadas de crescimento entre os diversos setores. No norte do país, especialmente Grande Porto e distrito de Braga, estavam as indústrias dos têxteis, calçado, mobiliário, eletrónica e também vinhos e processamento de alimentos. Na Covilhã também havia uma área de têxteis ativa. Note-se que nos anos 1980, em Portugal, poucos eram os designers de Moda a colaborar com a indústria. Catarina Rito (2019) refere que esta realidade foi mudando gradualmente à medida que nomes como Anabela Baldaque, Luís Buchinho, Nuno Gama, Júlio Torcato ou António Simões começaram a integrar as estruturas de empresas da indústria têxtil e vestuário, quer como colaboradores externos quer como internos.

O desenvolvimento da moda em Portugal aconteceu efetivamente nos anos 1990. Os avanços dos anos 1980 criaram espaço interno para que a moda portuguesa pudesse progredir e estar, cada vez mais, integrada no cenário internacional. Foi nos anos 1990 que surgiram duas plataformas de promoção, divulgação e exposição de Moda *Made in Portugal*. Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro lançaram, em 1991, a ModaLisboa, em Lisboa, e, em 1996, nasceu o Portugal Fashion, no Porto, eventos que tinham o objetivo de projetar a moda portuguesa, tornando-a mais visível no circuito internacional (Rodrigues, 2021). Cristina L. Duarte (Guerra *et al*, 2022) explica-nos que, após uma edição zero em junho de 1990, é a partir de 1991 que a ModaLisboa deu início a um calendário com desfiles de vários criadores de moda, uns com mais experiência e outros mais jovens que iniciavam o seu percurso.

Marina Rodrigues (2021) destaca as décadas 1990 e 2000 foram marcadas pelo estabelecimento de um campo e circuito de moda internacional, com a emergência de novos nomes, com a colaboração de estilistas e designers estrangeiros, com a crescente imbricação da moda portuguesa com o mercado internacional (especialmente a relação com marcas estrangeiras, por exemplo), estabelecimento de escolas de moda e design, bem como um crescente número de concursos, uma questão crucial para o crescimento, e mediatização, do mundo da moda português. Este é, porém, um período de fortes transformações económicas a nível global.

Como referem Amador e Opromolla (2009), o setor da moda, reportando especialmente às indústrias dos têxteis e do vestuário, sofreram nas duas décadas que fizeram a passagem de milénio “diversos choques estruturais com efeitos significativos na sua dimensão relativa na economia e nas características das empresas” (2009: 155). Ainda de acordo com estes autores, a (longa) experiência portuguesa de participação e concorrência, nos setores têxteis e do vestuário, data da adesão à European Free Trade Association em 1960, que contribuiu de forma determinante para a sua expansão. Portugal dispunha de mão de obra barata, respondendo, assim, aos requisitos de setores industriais de trabalho intensivo. Joaquim Lima (2018) acrescenta que no período que decorreu entre os anos 1960 e 1973 se assistiu, em Portugal, a um forte crescimento do comércio externo. Em vésperas de crise da economia global de 1973, as indústrias do têxtil e do calçado constituíam o maior setor exportador português, sendo responsáveis por 29,8% das exportações realizadas (Lima, 2018).

A adesão à Comunidade Económica Europeia em 1986 e, mais tarde, a implementação do Mercado Único Europeu, em 1993, trouxeram mais liberalização. Neste contexto, os exportadores portugueses tinham uma vantagem competitiva no mercado europeu, protegido pelo Acordo Multi-Fibras. Porém, as restrições quantitativas foram sendo, progressivamente, eliminadas no período que decorreu entre 1995-2005. De acordo com Amador e Opromolla (2009), uma conclusão comum aos diversos estudos realizados sobre as consequências desta liberalização foi a deslocação, para países com mão de obra mais barata, como a China ou, no caso europeu, para os novos países membros da EU, como a Bulgária ou a Roménia, de muita da indústria têxtil que se tinha mudado para Portugal nas últimas décadas à procura dessa mão de obra barata. Tudo isto veio a traduzir-se numa significativa redução significativa da quota de mercado nas indústrias têxteis e de vestuário no período 1997-2006 (Amador & Opromolla, 2009: 156).

Em Portugal, a indústria do calçado e dos artigos em couro percorreu um caminho similar ao da indústria dos têxteis e vestuário. Nas décadas de 1970 e 1980, cresceu, sobremaneira, suportada pelos baixos custos salariais. Nessa época, as vantagens competitivas associadas aos custos do trabalho fomentavam a colocação de grandes encomendas por marcas internacionais. Como refere Nuno Cardeal, “as encomendas de grande dimensão proporcionavam fortes economias de escala, as quais, associadas aos baixos custos salariais, permitiram que a indústria portuguesa de calçado se assumisse muito competitiva no contexto internacional, facto que contribuiu para a promoção do seu crescimento” (Cardeal, 2010: 100). O foco das empresas portuguesas era sobretudo na produção; o desenvolvimento de produto, as análises de mercados e o investimento em inovação apenas surgiam pontualmente e de forma exploratória. Tal como aconteceu com a indústria dos têxteis e vestuário, na sequência da redução das barreiras ao comércio internacional e com a abertura dos mercados asiáticos ao ocidente, também no setor do calçado se verificou uma deslocalização da produção das grandes séries para países asiáticos (Cardeal, 2010: 100). Adivinhava-se, no final do milénio, o fim da indústria portuguesa do calçado. Acontece, porém, que nas décadas mais recentes, na sexta vaga da globalização (Therborn, 2011), o mundo prosseguiu o seu caminho de mudança – transversal a todas as áreas e dimensões da sociedade.

Nos países ocidentais, o calçado passou a ser visto, cada vez mais, como um acessório de moda, com os consumidores a preferirem produtos distintivos e diferentes. Esta mudança tem vindo a introduzir tendências que, por sua vez, impõem à indústria o desenvolvimento de novas competências. “A produção de grandes séries de calçado padronizado dá origem à produção de pequenas séries, de calçado distintivo (moda), com necessidades de resposta muito rápida. Nesta nova era da indústria, factores como a flexibilidade, a resposta rápida, o conhecimento dos mercados, a concepção e a comercialização tendem a assumir relevos determinantes para o sucesso das empresas” (Cardeal, 2010: 101). Após um período de declínio, particularmente acentuado com a liberalização mundial do comércio têxtil e vestuário e a entrada de novos *players* no comércio mundial, ao que se somou a crise económica e financeira de 2008, a indústria têxtil e vestuário começou a recuperar a partir de 2010. A recuperação fez-se sobretudo a partir de um “conjunto de fatores críticos de sucesso” que caracterizam a indústria têxtil e vestuário, nomeadamente o *know-how*

industrial, a elevada qualidade dos produtos e serviços, as flexibilidade e adaptabilidade, a capacidade de resposta rápida, bem como a disponibilidade de recursos humanos, especializados, experientes e com competências diversificadas, entre outros (Associação de Têxteis e Vestuário de Portugal, 2019).

O mesmo fenómeno se registou na indústria do calçado, que, apesar de estar assente num tecido industrial marcado pela predominância de micro e pequenas empresas, tem conseguido adaptar-se às mudanças e assumir uma posição competitiva bastante sustentável. O gráfico apresentado na Figura 5 permite-nos, assim, observar o percurso destes setores produtivos (com caráter fundamentalmente exportador), a partir da análise das exportações registadas entre os anos 1995 e 2019, evidenciando que, após uma queda de relevo no período da crise financeira mundial, os setores têm seguido um percurso claramente ascendente.

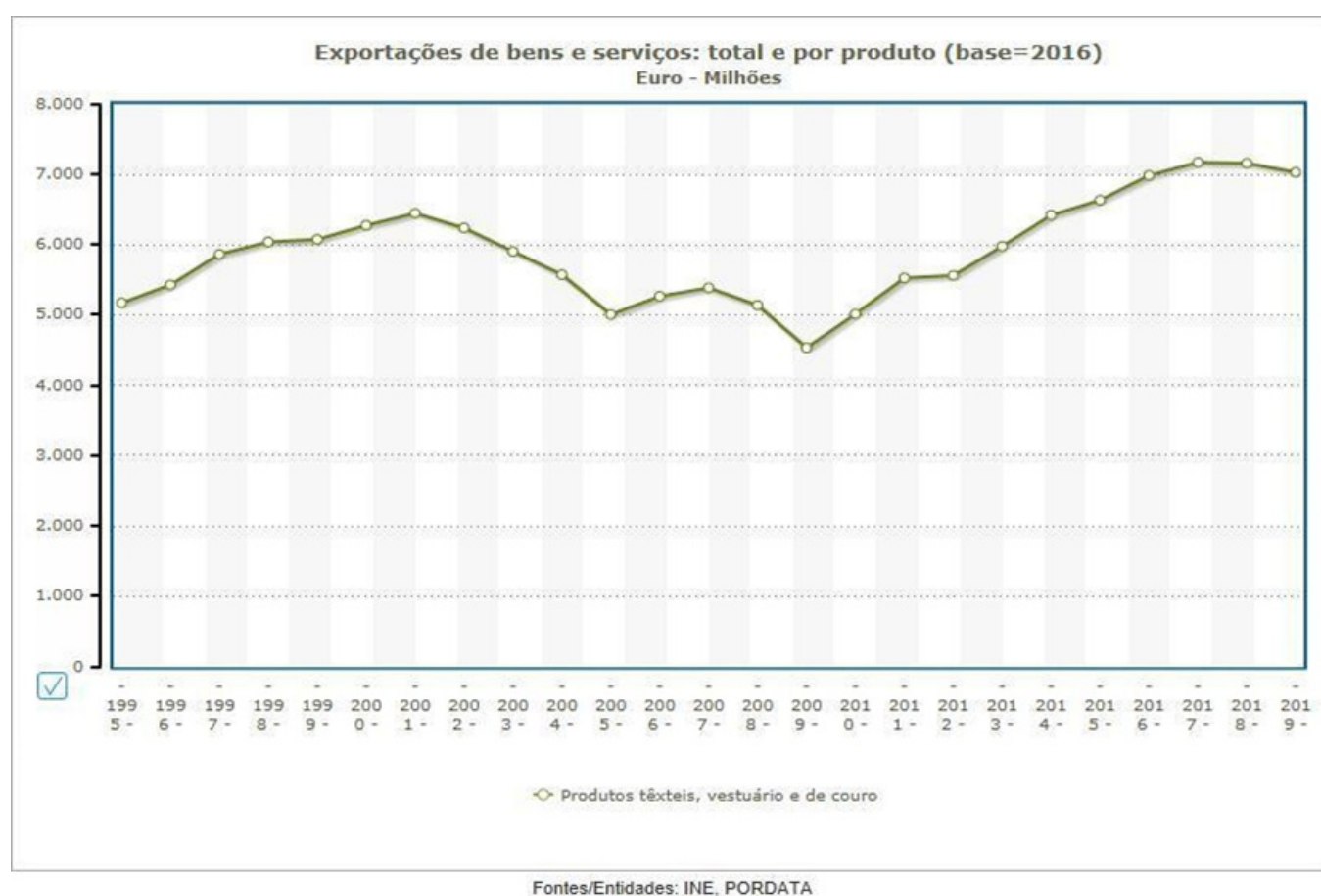


Figura 5: Exportações de produtos têxteis, vestuário e de couro, entre 1995 e 2019
Fonte: PORDATA (2022).

As indústrias portuguesas dos têxteis e do calçado destacam-se pela qualidade, quer na produção quer no rigor de cumprimento dos prazos de entrega, razão pela qual, diga-se, a gigante espanhola do têxtil, a Inditex, tenha preferido a indústria têxtil portuguesa em detrimento, por exemplo, da chinesa ou de outros países do Sudoeste asiático (Rito, 2019: 92). Para além disso, tem vindo a conquistar reconhecimento pelas parcerias com designer de auto e a apostar em *private labels*.

Catarina Rito (2019) alerta, ainda assim, para o facto de, na “era da globalização”, Portugal o reconhecimento da moda portuguesa ainda estar muito relacionada com execução, apesar de reconhecer que existe uma evolução recente no design que começa a criar valor nas indústrias dos têxteis, vestuário e calçado (Rito, 2019: 49). Importa aqui ressaltar que as associações setoriais têm tido um papel de relevo assinalável no desenvolvimento destes setores, destacando-se o trabalho realizado no sentido de concretizar a passagem de uma indústria essencialmente focada na produção para uma indústria assente na criação e desenvolvimento de produto. Referimo-nos à Associação de Têxteis e Vestuário de Portugal (ATP) e à Associação Portuguesa dos Industriais de Calçado, Componentes, Artigos de Pele e Sucedâneos (APICCAPS), que, através da criação de planos estratégicos, têm delineado os rumos para o desenvolvimento destes setores. De acordo com Rito, a “pro-atividade das associações das indústrias têxtil e do calçado que chegou a ser denominado por Cluster da Moda, passa pela visão global sobre os seus setores, como promover desenvolvimento, como expandir, que riscos correr, que abordagens de visibilidade assumir” (Rito, 2019: 51).

5. Tendências que marcam a atualidade

No *Footure 2020*, Plano Estratégico para o Cluster do Calçado, a APICCAPS (2013) estabelecia que a estratégia do cluster para o período 2014-2020 visaria a consolidação da posição de Portugal como uma referência fundamental da indústria de calçado a nível mundial, afirmando que “numa indústria em que a concorrência internacional é acesa, Portugal só se pode afirmar pela excelência”, sublinhando que a sofisticação e a criatividade devem constituir os “parâmetros essenciais da sua oferta”, pois em certos segmentos de mercado, estes valores “basear-se-ão numa elevada componente de moda, alicerçada nas competências e no talento dos designers portugueses: a perspetiva do designer, esse olhar diferente sobre o mundo e essa emoção revelada, entusiasma e acrescentam valor ao objeto criado”. Este plano apela, então, à conjugação do “património de “saber fazer” calçado de excelência que Portugal preservou” – e que confere legitimidade e autenticidade, constituindo um valioso ativo – com a aposta no desenvolvimento de soluções tecnológicas que permitam compatibilizar a eficiência económica com a nobreza da produção (APICCAPS, 2013).

Em entrevista, Luís Onofre (2022), Presidente da APICCAPS, destaca as “alterações profundas no nosso mundo”, com ênfase na pandemia iniciada em 2020 e a guerra que regressou à Europa, afirmando que “precisamos de repensar os nossos negócios”. Onofre destaca o facto de o setor do retalho estar “a ser fustigado”, com o encerramento de milhares de lojas em toda a Europa nos últimos anos. Regista ainda outras tendências determinantes, como a “forte predominância de modelos mais desportivos” e o crescimento

muito acentuado das vendas *online*. “Também a sustentabilidade veio para ficar. Esta é a grande mudança dos nossos tempos. A sustentabilidade, por si só, justifica um novo choque estratégico”. E é com base nestas premissas que a APICCAPS prepara o Plano Estratégico para a próxima década, que, de acordo com Onofre (2022) será apresentado em setembro deste ano.



Figura 6: Botas Lemon Jelly, produzidas a partir de materiais sintéticos reciclados
Fonte: Lemonjelly.com.

De igual forma, já há alguns anos que a sustentabilidade também está no centro das atenções da indústria dos têxteis e vestuário. Para além das muitas controvérsias ligadas à própria definição de sustentabilidade, a verdade é que a indústria da moda está finalmente a abordar, com cada vez maior preocupação, a relação entre todos os processos que compõem e ligam a cadeia de valor, o consumo e o ambiente (Associação de Têxteis e Vestuário de Portugal, 2022). Existe uma preocupação geral em trabalhar para uma realidade em que as pessoas e as empresas se consciencializem cada vez mais do efeito que as suas ações realmente têm no nosso planeta.

Foi na década de 1990 que se começou a perceber que os movimentos sociais e a preocupação social passaram a ser uma pedra de toque junto da moda e dos criadores (e dos consumidores). A moda em si, ou a estética num sentido mais restrito, passaram a ocupar um lugar subalterno face às culturas juvenis – ao contrário que aconteceu na década de 1980 -, isto porque o foco passou a encontrar-se no uso da moda enquanto ato de resistência ou de oposição (Guerra & Bennett, 2015). Nesse sentido, foi na transição da década de 1990 para os anos 2000 que se começou a observar uma maior preocupação com a sustentabilidade e com as redes sociais, o que fez com que muitos criadores se tivessem começado a preocupar, interessar e incorporar elementos da *slow fashion* nas suas criações, contrariando, assim, o hipermodernismo produtivista acelerado que tinha assolado a sociedade portuguesa, ainda que em menor escala. O “eu” passou a ser dotado de várias estéticas, entre elas a vertente *eco-friendly* e a *cool*. Estas questões são essenciais quando se analisa a importância das (sub)culturas, demarcando e autenticando fronteiras e legitimações estéticas (Jensen, 2006).

Colucci e Vecchi (2021) fazem notar que a moda é extensivamente considerada como uma das indústrias mais poluentes e destrutivas do ambiente, mas é também uma indústria na qual abundam as oportunidades para reduzir os impactos ambientais. Cardoso Braga (2012) também destaca o papel, cada vez mais reconhecido, do design no processo de mudança de paradigma rumo a uma sociedade sustentável, considerando que as estratégias de *ecodesign*, que visam o desenvolvimento de produtos mais sustentáveis, podem romper com o fluxo de alto consumo de matérias-primas, racionalizar os modos de produção, minimizar as emissões de poluentes, e geração de resíduos, reorientando os sistemas de consumo para a formação de uma mentalidade ecológica.

Para autores como Keijing e Qi (2011), os *green designs* referem-se a um movimento abrangente de demonstração das preocupações dos indivíduos em relação aos danos ecológicos e ambientais de que o planeta Terra é alvo, tornando-se, deste modo, interessante perceber de que modo é que a moda – associada à sustentabilidade – é usada pelos criadores, como um ato de denúncia e de oposição face aos demais problemas sociais vigentes, tais como o desperdício, poluição ambiental, consumismo desenfreado, fracas condições laborais, exploração infantil, entre muitos outros. Porém, apesar desta consciencialização, é também inevitável referir que este conceito de moda ou design sustentável está envolto numa série de ideais como *coolness* ou *hype*: está na moda consumir moda sustentável. O ambiente e a sustentabilidade marcam as agendas mediáticas, políticas e culturais.

O campo da moda é, hoje, o resultado de uma confluência de criadores, indústrias, tecnologias inovadoras, comércio eletrónico e *media*, destacando-se nesta dimensão o papel dos influenciadores digitais, cada vez mais determinantes quer na definição de tendências quer nas estratégias de marketing das empresas. Em Portugal, os projetos iniciados nos anos 1990, e já aqui referidos – ModaLisboa e Portugal Fashion –, prosseguiram até ao presente e deram origem a plataformas paralelas de incentivo ao talento nacional na área da Moda. A Moda Lisboa criou o *Sangue Novo*, um concurso para promover os designers, com atividade entre 1992 e 2003 e, após um interregno, a partir de 2013 até ao

presente. Este concurso deu a conhecer nomes como Miguel Flor, Katty Xiomara, Paulo Cravo e Nuno Baltazar (Duarte, 2004). Do Portugal Fashion, nasceu o *Bloom*, em 2010, com o objetivo de divulgar o talento de jovens designers.

Estas plataformas, com um papel fundamental na divulgação da moda e do trabalho dos criadores portugueses, a par da criação de novos cursos (técnico-profissionais e superiores), bem como do surgimento de espaços culturais como o MUDE – Museu do Design e da Moda, em 2009, em Lisboa, e o Museu da Moda e dos Têxteis, em 2021, no espaço WOW, em Vila Nova de Gaia, contribuem para o dinamismo crescente do campo da moda em Portugal. Podemos dizer que, contrariando uma tendência do passado recente, segundo a qual indústria e mundo criativo percorriam caminhos independentes e separados, há hoje uma aproximação que tem contribuído para que setores tradicionais como os têxteis, vestuário e calçado - cuja morte foi, por diversas vezes, anunciada – se tenham reconfigurado e apetrechado com ferramentas mais adequadas para responder a públicos cada vez mais exigentes e instáveis.



Figuras 7 e 8: Exposição temporária, “Next Generation”, com os talentos emergentes do BLOOM, patente no Museu da Moda e dos Têxteis do WOW entre 12 de novembro de 2021 até 9 de janeiro de 2022

Fonte: Acervo pessoal Paula Barros.

6. Considerações finais

Assim, para concluir, podemos afirmar que a moda, especialmente na confluência da década de 1970 e 1980, foi essencial para o surgimento de disposições cosmopolitas na sociedade portuguesa, tendo começado inicialmente em jovens urbanos da classe média, especialmente na cidade de Lisboa, mas que depois rapidamente se alastrou para o resto da população, nomeadamente através do surgimento das lojas pronto-a-vestir e os vários centros comerciais que começaram a aparecer na década de 1980. De um país com um atraso crónico em relação às últimas tendências no mundo da moda, hoje existe uma verdadeira indústria criadora têxtil no nosso país, que se encontra na linha da frente em matérias de sustentabilidade e novas tecnologias, mas que, paradoxalmente, ainda convive com uma indústria têxtil produtora marcada pelos baixos salários e baixa produtividade, com crescentes dificuldades em competir com salários ainda mais baixos, como é o caso dos países do Sudoeste asiático.



Figura 9: Modelo a apresentar a Organic cotton shirt by RDD

Fonte: The green wave (2022).

Referências Bibliográficas

- Amador, João & Opromolla, Luc David (2009). Os setores exportadores de têxteis e vestuário em Portugal – tendências recentes. *Boletim Económico – Banco de Portugal*, 155-178.
- APICCAPS - Associação Portuguesa dos Industriais de Calçado, Componentes e Artigos de Pele e seus Sucedâneos (2013). *Footure 2020 Plano Estratégico - Cluster do Calçado*. Porto: Associação Portuguesa dos Industriais de Calçado, Componentes e Artigos de Pele e seus Sucedâneos. [Consultado a 18.07.2022]. Disponível em: https://www.apiccaps.pt/library/media_uploads/APICCAPS20166289123310p.pdf
- ATP - Associação Têxtil e Vestuário de Portugal (2019). Fashion from Portugal 4.0; Diretório. ATP - Vila Nova de Famalicão: Associação Têxtil e Vestuário de Portugal. [Consultado a 18.07.2022]. Disponível em: <https://atp.pt/wp-content/uploads/2019/06/ATP-Diretorio-2019-1.pdf>
- ATP - Associação Têxtil e Vestuário de Portugal (2022). The green wave. ATP - Vila Nova de Famalicão: Associação Têxtil e Vestuário de Portugal. [Consultado a 18.07.2022]. Disponível em: https://cdn.weasy.io/users/sustainable-ffp/other/green_wave_sustainable_fashion_from_portugal.pdf
- Braga, Juliana Cardoso (2012). Sociedade, indústria e design: percepções, atitudes e caminhos rumo a uma sociedade sustentável. *Acta Scientiarum: Human & Social Sciences*, 34(2), 169-178.
- Cardeal, Nuno (2010). *PME's em "clusters": Desenvolvimento de vantagens competitivas em indústrias maduras, em mudança lenta. O caso da indústria portuguesa de calçado*. Tese de Doutoramento em Gestão, Especialidade em Gestão Geral, Estratégia e Desenvolvimento Empresarial, Lisboa: ISCTE – IUL.
- Colluci, Mariachiara & Vecchi, Alessandra (2021). Close the loop: Evidence on the implementation of the circular economy from the Italian fashion industry. *Business Strategy & the Environment* (John Wiley & Sons, Inc), 30(2), 856-873.
- Duarte, Cristina L. (2016). *O género como espartilho. Moda e feminismo(s)*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Duarte, Cristina L. (2004). *Moda*. Lisboa: Quimera Editores.
- Duarte, Cristina L. (2003). *15 Histórias de hábitos – Criadores de moda em Portugal*. Lisboa: Quimera Editores.
- Gameiro, Alexandra (2017). *A moda e as modistas em Portugal durante o Estado Novo: as mudanças do pós-guerra (1945-1974)*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Guerra, Paula (2022). Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 19-63.
- Guerra, Paula (2020). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In: G. McKay & G. Arnold (eds). *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press.
- Guerra, Paula (2019). Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 12(26), 124-149.

- Guerra, Paula & Bennett, Andy (2015). Never Mind the Pistols? The legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38 (4), 500-521.
- Guerra, Paula; Figueredo, Henrique Grimaldi; Duarte, Cristina & Salazar, Ana (2022). Interloquções, trajetos e fluxos. Ana Salazar e a moda de autor em Portugal – Entrevista. *d’Obras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, 34, 175-199.
- Guerra, Paula & Figueredo, Henrique Grimaldi (2020). Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas. *Revista TOMO*, 37, 215-252.
- Haynes, Jo & Nowak, Răphael (2021). We were never cool. Investigating knowledge production and discourses of cool in the sociology of music. *The British Journal of Sociology*, 72(2), 448-462.
- Jensen, Sune Qvotrup (2006). Rethinking subcultural capital. Young. *Nordic Journal of Youth Research*, 14(3), 257-276.
- Keijing, Li & Qi, Zhao (2011). Green fashion design under the concept of DIY. *Journal on Innovation and Sustainability*, 2(1), 81-86.
- Lima, Joaquim (2018). *Os empresários da indústria têxtil do Vale do Ave. Um contributo para uma sociologia da formação do habitus económico*. Porto: Edições Afrontamento.
- Onofre, Luís (2022). “Estamos a preparar um verdadeiro choque estratégico”. *Centro Tecnológico do Calçado de Portugal*, 15 jul 2022. [Consultado a 18.07.2022]. Disponível em: <https://www.ctcp.pt/noticias/luis-onofre-estamos-a-preparar-um-verdadeiro-choque-estrategico/5046.html?s=1>.
- Rito, Catarina Vasques (2019). *A identidade cultural de um país como fator competitivo do design de moda: a cultura da cidade (Lisboa e Porto)*. Tese de Doutoramento em Design de Moda. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Rodrigues, Mariana (2021). *Consumo de moda sustentável em Portugal: Uma análise do discurso à prática*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Branding e Design de Moda. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Therborn, Göran (2011). *The world. A beginner's guide*. Malden: Polity Press.

Paula Barros

Tem formação académica em Sociologia, Química e Gestão da Qualidade e Ambiente. Trabalhou na indústria do calçado, como responsável da qualidade, e em serviços na área do ambiente. É professora do ensino profissional, lecionando em cursos ligados à indústria do calçado e da moda. É aluna do doutoramento em Sociologia na FLUP e está a desenvolver o projeto de tese intitulado “Rebeldes com uma Causa. Trajetórias, processos e fluxos de afirmação identitária dos criadores de moda no Norte de Portugal (1980-2022)”. Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564, Porto. Email: paulacsbarros@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9121-9053.

Receção: 10-08-2022

Aprovação: 22-04-2023

Citação:

Barros, Paula (2023). Contributos para uma genealogia do campo da moda em Portugal (1960-2020). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 6(2), pp. 118-136. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav6n2a7>



