

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Miguel Santos de Carvalho**

**O LIVRO ILUSTRADO E AS  
MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR:  
um estudo sobre a sustentabilidade  
comunicacional e a etnomaterialização**

**TESE DE DOUTORADO**

**DEPARTAMENTO DE ARTES E DESIGN**

Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro,  
Abril de 2022

**CTCH | Centro de Teologia e Ciências Humanas**



**Miguel Santos de Carvalho**

**O LIVRO ILUSTRADO E AS  
MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR:  
um estudo sobre a sustentabilidade  
comunicacional e a etnomaterialização**

**Tese de doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientador: Nilton Gonçalves Gamba Jr.

**Volume I**

Rio de Janeiro,  
Abril de 2022



**Miguel Santos de Carvalho**

**O LIVRO ILUSTRADO E AS  
MANIFESTAÇÕES DA CULTURA POPULAR:  
um estudo sobre a sustentabilidade  
comunicacional e a etnomaterialização**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para  
a obtenção do grau de Doutor em Design.

**Nilton Gonçalves Gamba Jr.**  
**Orientador**

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Luiz Felipe Ferreira  
Instituto de Artes - Programa de pós-graduação em História  
da Arte (PPGHA) e Programa de Pós-graduação em Artes  
(PPGARTES) / UERJ

Susana Cruz Barreto  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto,  
Portugal

Carlos Eduardo Felix da Costa  
Departamento de Artes e Design PUC-Rio

Luiz Antonio Luzio Coelho  
Departamento de Artes e Design PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de Abril de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## **Miguel Santos de Carvalho**

Graduado em Desenho Industrial pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Pós-graduado em Literatura Infantojuvenil pela UFF. Mestre em Design pela PUC-Rio. Profissionalmente atua como designer gráfico, ilustrador e animador. Estudante de Doutorado, Pesquisador e professor de Design, Ilustração Narrativa, Storyboard e Animação do quadro complementar da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

### Ficha Catalográfica

Carvalho, Miguel Santos de

O livro ilustrado e as manifestações da cultura popular : um estudo sobre a sustentabilidade comunicacional e a etnomaterialização / Miguel Santos de Carvalho ; orientador: Nilton Gonçalves Gamba Jr. – 2022.

226 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2022.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Ilustrador. 3. Ilustração. 4. Livro de Imagem. 5. Cultura popular. 6. Sustentabilidade Comunicacional. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

O momento de agradecimento é sempre delicado. Se por um lado é satisfatório reconhecer todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para que esse trabalho pudesse ser uma realidade, por outro lado há sempre o risco de um esquecimento injusto. Mas antecipadamente gostaria de pedir desculpas por um eventual esquecimento, não foi fruto de uma falta de reconhecimento, mas um golpe da memória que, infelizmente, não é o meu forte.

Assim, gostaria de iniciar meus agradecimentos pela minha mãe, Cristalina, que sempre me apoiou em todos os momentos da minha vida, inclusive quando ela ficava com o coração na mão e a saudade apertada, mas mesmo assim nunca deixou escapar uma palavra que não fosse de motivação. Ao meu pai, Domingos, que sempre esteve pronto a ajudar e que certamente está orgulhoso de não ser mais o único doutor na família. Às minhas irmãs, Mariana e Juliana, pela parceria de sempre. Aos meus sobrinhos, Davi e Theo, por sempre renovarem a energia, mesmo quando o corpo pede repouso.

Quero agradecer também à minha companheira Loren, que ao longo de todo esse processo sempre esteve pronta a me incentivar e me impedir de desistir, quando o peso do cansaço ou desânimo se fazia mais forte. Agradeço pela vida compartilhada para além do doutorado, pelas aventuras que certamente oxigenaram minha cabeça para a pesquisa: sair da cidade, do estado e do país. E à Pic, que esteve conosco em todos os momentos! Aproveito para agradecer a sua mãe, Isabel, por me apoiar como autor independente e me ajudar no que foi preciso para que a pesquisa de campo pudesse acontecer em meio à pandemia. E ao Ronaldo que sempre soube se colocar à disposição para ajudar em literalmente qualquer coisa.

Agradeço também ao Instituto Rocha Xavier e toda sua equipe, em especial à professora Kátia Regina pela condução magistral da dinâmica de leitura.

Gostaria também de agradecer ao Instituto Politécnico do Cávado e Áve, onde cursei alguns dos créditos e pude trocar experiências importantíssimas para o desenvolvimento da pesquisa. Em especial, agradeço à Paula Tavares e à Marta Madureira, por terem se disponibilizado e me apoiado em todos os momentos necessários. Agradeço também ao Nuno Sousa, pelas orientações exigentes e cuidadosas para as ilustrações do livro. Aproveito também para agradecer profundamente ao Christiano Mascaro, que tive o enorme prazer de conhecer no IPCA, cujo companheirismo e amizade perduram até hoje e com quem pude contar para o desenvolvimento da dinâmica de reprodução da metodologia. Da mesma forma, agradeço a todos os meus colegas de sala. E gostaria também de incluir nessa lista o agradecimento ao ilustrador André Neves, pela oficina que auxiliou na definição da linguagem a ser trabalhada no livro, bem como todo o aprendizado.

Gostaria também de estender esse agradecimento à toda a equipe do Departamento de Artes e Design e à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro pela excelência no ensino e pela bolsa concedida. Agradeço especialmente toda a equipe do Laboratório de Design de Histórias, onde as ricas trocas e o trabalho em conjunto trouxeram contribuições fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Sem um grupo tão unido e motivado, jamais seria possível tamanho acervo de material sobre o qual pude me debruçar. Assim, também gostaria de agradecer aos Bate-Bolas pela manutenção dessa manifestação popular linda que foi objeto dessa pesquisa, em especial ao Marcelo Índio, ao Luciano, ao Anderson Buda e ao RG. Bem como aos brincantes da manifestação dos Caretas de Triunfo Nino Abraão, Teco e Pândora, que se prontificaram a dar entrevistas que foram essenciais para desenvolvimento da dinâmica.

Agradeço imensamente à Julia Ungerer e ao Lucas Bevilaqua, por terem acreditado no projeto de livros independentes quando isso ainda era só uma semente de pesquisa, bem como ao Marchezinho por ceder o espaço para que pudéssemos fazer o lançamento. Incluo nos agradecimentos a revisão minuciosa de Carla Oliveira e Julia Tavares que deixaram esse texto certamente melhor.

Gostaria muito de agradecer e reconhecer as contribuições que a banca fez ao meu trabalho, e com isso reconhecer cada um pela disponibilidade na leitura e das argumentações tanto na banca de qualificação quanto na banca de defesa. Assim, gostaria de agradecer à Rita Ribeiro, ao Felipe Ferreira, à Susana Barreto, ao Luiz Antonio Coelho e ao Carlos Eduardo Felix. E igualmente estender o agradecimento aos membros suplentes pela disponibilidade: Jackeline Farbiaz, Graça Lima e Delano Rodrigues.

E por fim, ao meu amigo e orientador Gamba Junior, que sem pestanejar concordou em estar ao meu lado para mais um desafio. Além de professor e orientador, foi um presente que a academia me deu. Sem ele seria muito difícil a minha volta aos palcos, a realização do sonho de trabalhar num espetáculo de circo e de construir tantas coisas que não conseguiria nomear. É uma referência de ser humano, para quem a ética, a postura política e a retidão, longe de endurecer, o fazem espalhar doçura e delicadeza por onde passa.

Gostaria de dizer a todos que, sempre quando viajei e me deparava com uma paisagem deslumbrante, uma cachoeira magnífica, uma planta jamais vista ou qualquer momento de extrema beleza e emoção, estar sozinho era difícil, pois tudo que se quer quando se conquista qualquer coisa é compartilhar com quem está ao nosso lado. Assim, ao chegar a esse momento de concluir um trabalho desse tamanho, o que mais quero fazer é olhar no olho de cada um e compartilhar minha alegria diante do momento. Muito obrigado!

## Resumo

Carvalho, Miguel Santos de; Gamba Jr, Nilton Gonçalves **O livro ilustrado e as manifestações da cultura popular: um estudo sobre a sustentabilidade comunicacional e a etnomaterialização**. Rio de Janeiro, 2021, 154 p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa trata da inserção do ilustrador no mercado editorial de maneira alternativa ao sistema hegemônico de produção. Tem como objeto de estudo a ilustração ficcional literária e visa a produção de livros de imagem em escala local, de maneira sustentável, como resistência à indústria massificada, dando, assim, autonomia a autores fora do eixo hegemônico. É uma aplicação prática do conceito de “sustentabilidade comunicacional”, na observação da produção de conteúdo, tendo a cultura popular como recorte e a manifestação Bate-Bola como estudo de caso.

## Palavras-chave

Ilustrador; ilustração; livro de imagem; cultura popular, sustentabilidade comunicacional.



## Abstract

Carvalho, Miguel Santos de; Gamba Jr, Nilton Gonçalves (Advisor) **The illustrated book and the manifestations of popular culture: a study on communicational sustainability and ethnomaterialization.** Rio de Janeiro, 2021, 154 p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research deals with the insertion of the illustrator in the publishing market as an alternative to the hegemonic production system. Its object of study is fictional literary illustration and aims to produce picture books on a local scale, in a sustainable way, as a resistance to mass industry, thus giving autonomy to authors outside the hegemonic axis. It is a practical application of the concept of “communicational sustainability”, in the observation of content production, having popular culture as a cutout and the Bate-Bola demonstration as a case study.

## Key Words

Illustrator; illustration; picture book; popular culture, communicational sustainability.



## Sumário

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Introdução .....</b>   | <b>14</b> |
| <b>2. Sustentabilidades .....</b>  | <b>28</b> |
| 2.1 Design e sustentabilidade  | 33        |
| 2.2 Sustentabilidade comunicacional  | 34        |
| 2.3 Invisibilidade do tema   | 40        |
| <b>3. Livro: autoria e autonomia de projeto no mercado editorial .....</b>       | <b>46</b> |
| 3.1 Histórico e fundamentação  | 46        |
| 3.2 Autoria e autonomia de projeto na contemporaneidade                          | 52        |
| 3.3 Experimento preliminar   | 56        |
| 3.3.1 Cadeia Produtiva do Livro Impresso   | 58        |
| 3.3.2 Distribuição do preço do livro   | 58        |
| 3.3.3 Metodologia usada no experimento   | 60        |
| 3.3.4 Resultados   | 64        |
| <b>4. Etnomaterialização: livro e a comunicação da cultura .....</b>             | <b>68</b> |
| 4.1 Etnomaterialização e Mariza Peirano: uma perspectiva etnográfica             | 68        |
| 4.2 Ficcional e documental   | 73        |
| 4.3 Livro de imagem: comunicação e experiência narrativa                         | 78        |
| <b>5. Sustentabilidade Comunicacional na Manifestação de Mascaramentos .....</b> | <b>81</b> |
| 5.1 Cultura Popular  | 81        |
| 5.2 Bate-Bolas   | 84        |
| <b>6. Estudo de campo .....</b>  | <b>96</b> |
| 6.1 Análise e Organização: construção narrativa                                  | 99        |
| 6.2 Linguagem Visual   | 114       |
| 6.3 Dinâmica de recepção do livro Bate-Bola em sala de aula                      | 127       |
| 6.3.1 Primeira leitura   | 128       |
| 6.3.2 Leitura expandida  | 145       |
| 6.3.3 Retorno da leitura   | 147       |
| 6.3.4 Resultados   | 149       |
| 6.4 Dinâmica de reprodução da metodologia  | 150       |
| 6.4.1 Síntese da metodologia aplicada  | 153       |
| Primeiro momento   | 153       |
| Segundo momento  | 153       |
| Terceiro momento   | 154       |
| Quarto momento   | 154       |
| Quinto momento   | 154       |

|  |            |
|--|------------|
| Sexto momento  | 154        |
| Sétimo momento   | 154        |
| Oitavo momento   | 154        |
| 6.4.2 Análise da dinâmica de reprodução da metodologia | 155        |
| <b>7. Considerações Finais .....</b>                   | <b>163</b> |
| <b>Referências Bibliográficas .....</b>                | <b>167</b> |
| <b>Anexos .....</b>                                    | <b>170</b> |
| Entrevista Bate-Bolas                                  | 170        |
| Dinâmica de Recepção                                   | 215        |
| Dinâmica de reprodução da metodologia                  | 223        |

## Lista de Figuras

1. Na ordem: Selo do Dhis, seguida dos três livros da categoria ficcional – *A Garrafa*, Miguel Carvalho; *Martina e Luan*, Julia Ungerer; *Um Menino sem grandes habilidades*, Elisa de Paula e Lucas Bevilaqua. Abaixo, três livros da coleção teoria – *Catálogo da Mostra Parla de Design de Personagens* de 2013, bem como o de 2017, e o livro *Design de Histórias I*, Nilton Gamba Junior.
2. *Martina e Luan*, de Julia Ungerer
3. *Um menino sem grandes habilidades*, de Lucas Bevilaqua e Elisa de Paula (escritora)
4. *A Garrafa*, de Miguel Carvalho
5. Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 estabelecidos pela Organização das Nações Unidas
6. Capa e miolo do livro *Martina e Luan*, de Julia Ungerer.
7. Capa e páginas de miolo do livro *Um menino sem grandes habilidades*, de Lucas Bevilaqua (ilustrador) e Elisa de Paula (escritora)
8. Capa e páginas de miolo do livro *A Garrafa*, de Miguel Carvalho
9. Tabela com informações sobre a produção dos livros
10. Tabela com informações sobre o lançamento dos livros
11. Carnaval 2018, acervo DHIS.
12. Fantasias de Bate-Bolas com bola – Turma Fascinação (à esq.) e com sombrinha – Turma Animação (à dir.). Acervo do DHIS.
13. Gráfico representativo da segunda categorização do campo.
14. Gráfico representativo da categorização final do campo com linearidade temporal.
15. Primeiros esboços das ilustrações, representando o protagonista e o Bate-Bola.
16. Bate-bolas com temas de desenhos infantis, com bonecos de pelúcia e chupetas.
17. Estudos iniciais de linguagem gráfica e técnicas para o desenvolvimento do livro.
18. Simulação do processo de pintura e raspagem.
19. Estudo mais próximo do resultado final para o desenvolvimento final do livro.
20. Primeira imagem finalizada na linguagem adotada, retratando o momento mais representativo da narrativa: a revelação do pai do protagonista como Bate-Bola.
21. Esboço da narrativa completa por imagem do livro Bate Bola.
22. Narrativa completa por imagem do livro *Bate Bola*.
23. Ilustração 1 do livro Bate-Bola.
24. Ilustração 2 do livro Bate-Bola.
25. Ilustração 3 do livro Bate-Bola.
26. Ilustração 4 do livro Bate-Bola.
27. Ilustração 5 do livro Bate-Bola.
28. Ilustração 6 do livro Bate-Bola.

29. Ilustração 7 do livro Bate-Bola.
30. Ilustração 8 do livro Bate-Bola.
31. Ilustração 9 do livro Bate-Bola.
32. Ilustração 10 do livro Bate-Bola.
33. Ilustração 11 do livro Bate-Bola.
34. Ilustração 12 do livro Bate-Bola.
35. Ilustração 13 do livro Bate-Bola.
36. Ilustração 14 do livro Bate-Bola.
37. Ilustração 15 do livro Bate-Bola.
38. Ilustração 16 do livro Bate-Bola.
39. Imagem do momento da narrativa em que o personagem é expulso da manifestação.
40. Imagem que representa a linguagem visual adoptada pelo ilustrador para o livro.
41. Imagem de contextualização espacial proposta pelo ilustrador.

## 1. Introdução

Meu interesse pela ilustração começou na infância, quando percebi que era possível dar materialidade às imagens que surgiam quando lia uma história. Mas o entendimento de que essa poderia ser uma atividade profissional ocorreu posteriormente na graduação. Havia então um certo encantamento em exercer uma profissão cuja atividade principal é o desenho, e através dela exercer um trabalho criativo e autoral. Com a inserção no mercado profissional, encarei os primeiros projetos profissionais que envolviam ilustração, realizando meus primeiros livros ilustrados.

As experiências iniciais trouxeram o encontro com a realidade do mercado editorial. Dentre as diversas questões que envolvem a entrada no mercado de trabalho, percebi problemas ligados à valorização da profissão, principalmente com relação ao reconhecimento do ilustrador como criador, sobretudo se comparado à figura do escritor. Naquele momento, ainda se debatia bastante a participação do ilustrador como coautor do livro. Ainda que parecesse uma questão pontual, ela trazia em si outras controvérsias.

Mesmo com o tardio e todavia modesto reconhecimento da coautoria do livro, não se tinha – arrisco dizer que ainda não se tem – dimensão da profundidade dessa coautoria. Por exemplo, como medir a contribuição da ilustração e do texto para a construção de uma narrativa em um livro ilustrado? Como creditar a autoria de um livro ilustrado? Como resolver problemas de protagonismo que já se davam mesmo na esfera da autoria do texto ou, ainda, de um livro com vários autores? Haverá sempre um principal? No âmbito da remuneração do trabalho e dos direitos autorais patrimoniais, como se reflete essa falta de legitimação? Assim, relações historicamente construídas entre os papéis do escritor e do ilustrador produzem um vínculo diferenciado com a editora: enquanto o primeiro é tratado como autor da narrativa, o segundo é considerado um prestador de serviço. De fato, a discussão pouco contribuiu para ampliar o reconhecimento do ilustrador. A grosso modo, a discussão da coautoria resumiu-se

ao espaço proporcional ocupado, na capa, pelos nomes de autor e ilustrador, sendo incapaz de questionar a subordinação do trabalho do ilustrador em relação ao texto, bem como a remuneração e o reconhecimento desproporcionais no mercado.

Paralelamente ao ingresso no mercado editorial, dei continuidade aos meus estudos, dessa vez na área de letras. Cursei uma especialização em literatura infantojuvenil, com o objetivo de compreender melhor o universo da narrativa para crianças e sua construção. Amparando minhas primeiras percepções do mercado editorial com estudos mais aprofundados no campo da literatura, percebi que paralelamente à necessidade de valorização do ilustrador dentro do mercado de trabalho, havia a necessidade de valorização da imagem dentro do objeto livro.

Imbuído desse sentimento, busquei no mestrado a compreensão da construção da narrativa por imagem, acreditando com isso trazer – através da análise e reflexão da relação entre texto e imagem – uma contribuição para o reconhecimento do ilustrador como coautor da narrativa, e não mero prestador de serviço. Acreditava que a partir daí seria possível lutar por melhores oportunidades e reconhecimento. Foi nesse momento que começou a surgir a ideia de estudar obras onde a imagem tinha outro nível de autonomia.

A entrada no mestrado em design, no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, proporcionou uma maior clareza sobre os anseios da pesquisa. Era preciso compreender como ilustradores poderiam ser reconhecidos como autores, e para isso, analisar como era possível a construção de narrativas por imagens dando mais visibilidade aos níveis sintáticos, semânticos e pragmáticos da criação da narrativa imagética – em outros termos, qual a contribuição do ilustrador para o livro ficcional. Assim, o livro de imagem – cuja característica é prescindir do texto na construção de histórias – se colocou como um objeto de estudo exemplar. Através dele, foi possível tanto compreender a construção de narrativas por imagens quanto visualizar a possibilidade de reconhecimento do ilustrador como autor, uma vez que não havia nenhum texto que suportasse a história. Foi diante desse objeto que a palavra “autonomia” se tornou cara à pesquisa, destacando o caráter pedagógico do papel da imagem no mercado editorial como um todo, por



meio de obras que tinham a ausência do texto enquanto característica idiossincrática.

Nesse momento, o foco passou a ser a construção de narrativas visuais. A pesquisa do mestrado buscou, em livros de imagem já publicados, quais recursos os ilustradores encontravam ou criavam para enfrentar o desafio da construção de narrativas sem o uso do recurso do texto escrito. Em paralelo a esse entendimento, posso destacar também minha participação no Laboratório de Design de Histórias – Dhis com a prática da criação narrativa, refletindo a respeito da prática da criação através da linguagem visual. Foi um período de muitas experimentações e reflexões teóricas sobre a construção de narrativas por imagens, período que posteriormente levaria ao desenvolvimento desta tese.

A conclusão do mestrado revelou algumas categorias de recursos visuais que ilustradores foram criando, descobrindo e sedimentando ao longo de suas práticas<sup>1</sup>. Essa reunião de categorias de análise, juntamente com a experiência em diferentes áreas dentro e fora do laboratório – teatro, circo, mímica, música, etc. –, os anseios anteriores e o interesse pela atividade de lecionar formaram as bases para a criação da disciplina Ilustração para Narrativa Ficcional, desenvolvida por mim para o curso de graduação em design na PUC-Rio.

A prática da docência trouxe para a pesquisa não só a experimentação do material produzido no mestrado, como também novas perguntas e desafios para sua continuação. Nessa disciplina, as atividades propostas em sala de aula se fundamentaram na construção de narrativas unicamente por imagens. Praticamente em sua totalidade, o conteúdo se baseia nos resultados encontrados no estudo de mestrado, nas experimentações práticas com diferentes linguagens do laboratório, na prática profissional de ilustração editorial e dos referenciais de autores que já publicaram sobre o tema. Acrescente-se a toda essa experiência a entrada na disciplina de Projeto Avançado na habilitação Comunicação Visual, em que os projetos orientados estavam, por vezes, próximos ou diretamente relacionados ao tema principal desta pesquisa.

---

<sup>1</sup> CARVALHO, Miguel. *Livro de imagem: narrativas sem texto?* Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012

A participação na disciplina de Projeto Avançado em Comunicação Visual foi bastante relevante, pois trouxe o reencontro com o estudante de design que eu fora na década anterior, acrescido das mudanças tecnológicas e políticas do país, e de toda a jornada de pesquisa a que me propus desde então. Era o momento de rever o que havia sido produzido, pesquisado, concluído e colocado à prova. Assim, além da prática docente ter sido um local bastante rico de experimentações e de comprovação da utilidade da pesquisa do mestrado, também foi um momento bastante importante para compreender as falhas, lacunas e principalmente atualizar as inquietações, anseios e expectativas dos futuros profissionais do mercado editorial atual.

Os avanços tecnológicos da produção gráfica e as facilidades de reprodução em baixa tiragem mantiveram a qualidade a custos cada vez menores, tornando o mercado editorial independente uma realidade mais acessível. Ao longo dos últimos anos, pudemos perceber o crescente número de feiras independentes compostas por editoras e artistas gráficos, indicativo de que a produção autônoma e sua comercialização se tornaram mais viáveis e presentes.

Em aula, essas transformações foram sendo percebidas e gradativamente absorvidas. Hoje, é possível ver projetos sendo desenvolvidos para produção em baixa tiragem, refletindo sobre as consequências sociais e políticas desses novos modelos. A relação com o mercado editorial, portanto, foi pouco a pouco se modificando. Alunos e novos profissionais foram apostando e expandindo o universo de possibilidades. O anseio pela publicação do seu trabalho por alguma editora com inserção no mercado, no final da graduação, anseio comum entre os estudantes da geração anterior, passou a ser substituído pela busca da inserção no mercado de forma mais independente. A busca por criar, produzir e vender seus próprios produtos é cada vez uma realidade mais possível e pretendida no mercado editorial. O que essa realidade nos apresenta não é só a possibilidade de uma alternativa de mercado diante das grandes editoras, visto que a busca por alternativas se deu também pela constatação de uma estrutura bastante problemática no mercado editorial, com escassas possibilidades de inserção. Embora possamos encontrar entre os ilustradores artistas que optaram por esse

caminho como uma alternativa de inserção, ela também tem motivação, para além da realidade do mercado, como posicionamento político.

Os anseios e a trajetória pessoal relatados até aqui acompanham e estão em constante troca com os anseios do Dhis. Nos últimos anos, foi crescente a preocupação por formas alternativas de criação e comercialização de produtos narrativos, seja no âmbito da pesquisa de personagens e mascotes – em parceria com o Planetário da Cidade do Rio de Janeiro, por exemplo – ou no desenvolvimento de experimentações no campo dos *Toy Arts* ou, ainda, pensando nos diversos livros e objetos recentemente investigados. O intuito era dar saídas alternativas aos produtos científicos e narrativos gerados na academia. Foi nesse caminho que desenvolvemos o selo editorial do Dhis.



(1) Na ordem: Selo do Dhis, seguido dos três livros da categoria ficcional – *A Garrafa*, de Miguel Carvalho; *Martina e Luan*, de Julia Ungerer; e *Um Menino sem grandes habilidades*, de Elisa de Paula e Lucas Bevilacqua. Abaixo, três livros da coleção teoria – os Catálogos da *Mostra Parla de Design de Personagens* de 2013 e de 2017, e o livro *Design de Histórias I*, de Nilton Gamba Junior.

O selo, de nome Livros Dhis, em um primeiro momento tinha como proposta dar saída a teses, dissertações, registros de projetos, catálogos de exposições ou até mesmo criações literárias. Posteriormente, percebendo o potencial de produção do laboratório, expandimos essa proposta para um projeto de pesquisa que buscava experimentações no campo editorial. Assim, não só teríamos o selo como saída para os produtos desenvolvidos, como ele também poderia ser o provocador de produções com fins editoriais. Essas provocações estavam assentadas na ideia de produtos que não tinham lugar na produção massificada, fosse pela dificuldade técnica de uma produção artesanal em larga escala; por assuntos pouco receptivos para a sociedade e para o mercado; ou ainda, pelo anonimato ou caráter marginal de seus autores.

Como desdobramento disso, propus ao laboratório a criação de um experimento de pesquisa que tinha como objetivo selecionar, dos projetos narrativos orientados por mim nas disciplinas da graduação, os que se encaixavam de alguma forma nessa temática. A partir dessa seleção, pesquisáramos em grupo formas alternativas de produção gráfica para aquele material. O experimento contou com a participação do presente autor e de dois alunos da graduação cujos trabalhos foram desenvolvidos nas disciplinas de Projeto Avançado em Comunicação Visual e Ilustração para Narrativas Ficcionalis. Foram eles: Julia Ungerer e Lucas Bevilaqua, com os títulos *Martina e Luan* e *Um menino sem grandes habilidades*, respectivamente.



(2) *Martina e Luan*, de Julia Ungerer

(3) *Um menino sem grandes habilidades*, de Lucas Bevilaqua e Elisa de Paula (escritora)

(4) *A Garrafa*, de Miguel Carvalho

Os experimentos integram um capítulo dessa tese, a fim de desdobrar e dar visibilidade sobre alguns objetivos da pesquisa. Esse experimento, assim como outros projetos dentro do Dhis, estão ancorados principalmente nos estudos de Pier Paolo Pasolini. Conceitos como o da “semiologia da realidade” e da “pedagogia material” são desenvolvidos em diversos textos de sua obra teórica, principalmente em *Empirismo Herege* (PASOLINI, 1981) e *Jovens Infelizes* (PASOLINI, 1990), ou em sua produção ficcional (filmes, dramaturgias, romances, poemas e desenhos). Esses conceitos são fundamentais, porque estabelecem a base para uma discussão da importância da semiologia e da imagem dentro de um contexto marcado por um sistema hegemônico de produção e circulação, que por estar focado no lucro, deixa à margem uma diversidade de importantes conteúdos. Sendo assim, também importa a preservação desses bens materiais e imateriais, principalmente pelos riscos a que estão submetidos no contexto atual.

Essa intenção de preservação nasce a partir da noção de “sustentabilidade comunicacional”, que visa atualizar as preocupações de Pasolini na conjuntura do modelo econômico mundial (GAMBA; SARMENTO, 2019). Cunhada pelo coordenador do Dhis e também orientador deste estudo, tal noção visa estudar os atuais modelos de comunicação em massa e de produção de conteúdo, para

verificar se o conceito de “sustentabilidade” defendido pela Organização das Nações Unidas se aplica também a esse contexto. Fundamentado em autores como Benjamin (1987), Pasolini (1981 e 1990) e Didi-Hubermam (2009), a noção proposta neste trabalho reflete quanto à possibilidade de haver sustentabilidade na produção de conteúdo, ou seja, que para além da sustentabilidade econômica e ambiental, exista também a sustentabilidade cultural e social.

Aqui se delineia também a abordagem de nossos estudos sobre o livro infantil. O enfoque se dá a partir da área do Design e da subárea de Comunicação Visual. Considerando o livro como um artefato transdisciplinar, é natural que a tese tangencie e dialogue com questões provenientes do campo da literatura ou da artes visuais. No entanto, a particularidade da contribuição deste estudo é um olhar para o livro como um projeto no âmbito da comunicação. É nesse sentido que o estudo se apropria de referências de base semiológica, dando destaque para essa função dentro dos métodos de uma lógica sustentável.

Portanto, o questionamento e a reflexão a respeito da autonomia do ilustrador, nos âmbitos da criação e do mercado, passam por um entendimento do modelo de desenvolvimento global atual. Nesse caso, o entendimento do modelo precisa estar fundamentado na noção de sustentabilidade, o que passa por rever, criticar e avaliar o modelo também no âmbito comunicacional. Esse paradigma se desdobra na preocupação pedagógica de tornar visíveis as etapas de produção de uma narrativa por imagens.

Para responder à pergunta sobre **como a produção ficcional do ilustrador de literatura se insere na perspectiva da sustentabilidade comunicacional**, foi necessário um referencial teórico que desse conta não só das temáticas envolvidas diretamente, como já mencionado, mas também da criação ficcional, do mercado atual e de suas alternativas. Antes disso, foi preciso definir o que chamamos de **produção ficcional: a criação de qualquer produto físico, imagético ou virtual cuja origem é narrativa, cuja relação com a fonte documental pode existir, mas tem alto nível de liberdade**. Sendo assim, podemos trabalhar com personagens que são ilustrações em livros, *posters*, *toy arts*, performances cênicas etc.

Foi necessário, também, o estudo da origem e do novo paradigma de desenvolvimento, para então adentrarmos o que estamos chamando de “sustentabilidade comunicacional”. Por fim, a necessidade de pensar em como se daria a inserção do ilustrador e seu livro no mercado de maneira sustentável, não só economicamente e ambientalmente, mas sobretudo socialmente. Para isso, estabelecemos um recorte na cultura popular e suas manifestações e elegemos a manifestação dos Bate-Bolas como estudo de campo. Nesse sentido, também foi necessário um aprofundamento do que entendemos por cultura popular, a fim de compreender melhor a própria manifestação escolhida.

Em linhas gerais, o paradigma de projeto é questionado a partir do momento em que a ideia de desenvolvimento não passa unicamente pelo “crescimento”. Com o avanço das discussões a respeito desse modelo, foi possível observar também que a exemplo dos recursos naturais e da preocupação ambiental, era preciso dar atenção à preservação da diversidade da cultura, em especial à produção cultural local, como podemos ver nos Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS) estabelecidos pela ONU<sup>2</sup>. Desse modo, o presente trabalho parte da hipótese de que pensar produção de narrativas ficcionais em livros pode tornar-se uma forma de fortalecimento da cultura local como resposta alternativa à hegemonia nos sistemas de produção cultural global. Respondendo à questão da pesquisa, **a hipótese deste estudo é de que a relação do livro com manifestações culturais locais são um meio de dar visibilidade às noções implicadas na sustentabilidade comunicacional – tanto para o projeto do livro ilustrado como para a própria manifestação em si. Assim, a tese estabeleceu seu segundo recorte, a abordagem de temas relacionados às expressões da cultura popular local, no caso deste estudo, os Bate-Bolas do subúrbio carioca.**

**O objetivo geral desta pesquisa foi analisar os fatores envolvidos na sustentabilidade comunicacional de forma cruzada – tanto na sustentabilidade da produção de um livro infantil que representa a cultura popular, como na contribuição deste livro para a sustentabilidade da**

---

<sup>2</sup> Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável (ODS) estabelecidos pela ONU estão disponíveis no link <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>

**manifestação.** Para observar as diversas etapas envolvidas nesse processo, a pesquisa elaborou a produção de livros em escala local, de maneira sustentável, como forma de permitir a documentação e reflexão sobre diversos aspectos tais como a resistência à indústria massificada, assim como dar autonomia a autores fora do eixo hegemônico e contribuir com a visibilidade social de expressões culturais locais. **Os objetivos específicos são: compreender a sustentabilidade comunicacional no âmbito da produção ficcional da literatura ilustrada; analisar o processo de criação de narrativas visuais segundo os paradigmas da sustentabilidade e dentro de um contexto cultural local; estimular a emersão de discurso na recepção da produção narrativa e sua análise, afim de experimentar a aplicação prática do conceito de sustentabilidade comunicacional.**

Tais objetivos foram conquistados através de métodos e técnicas diversos. Foi necessário uma revisão bibliográfica que atendesse a uma compreensão mais profunda do conceito de “sustentabilidade”, de seu histórico de desenvolvimento e das principais propostas atuais dentro do campo do design. Essa compreensão também se deu com o estudo do conceito mais recente da sustentabilidade comunicacional, investigando sua aplicabilidade no mercado editorial. Assim, uma perspectiva mais ampla do mercado editorial e das questões relacionadas à autoria também se revelou oportuna. Por fim, buscou-se entender como essas questões dialogam com a perspectiva da sustentabilidade comunicacional.

Entende-se que a sustentabilidade não é um tema novo para a área do design. O tema do novo paradigma do desenvolvimento já vem propondo desafios à área desde os anos 70. No entanto, algumas subáreas do design, como a comunicação visual, pouco refletiram sobre esse paradigma, para além da discussão sobre o uso de insumos e recursos. Por outro lado, desde o surgimento do conceito nos anos 80, novas questões se colocaram. As constantes mudanças no cenário mundial com relação ao paradigma do desenvolvimento, às inovações tecnológicas, aos novos suportes e modelos de produção e à comunicação conduzem a uma mudança de paradigma também para a criação ficcional e para a produção de conteúdo.



Este trabalho propôs a investigação da sustentabilidade justamente na produção de conteúdo e sentidos para a população, o que interfere diretamente em aspectos culturais dessa sociedade. A noção de “sustentabilidade comunicacional”, cunhada no Dhis, propõe pensar a sustentabilidade dentro dos meios de comunicação, com foco para a produção de sentido, sendo a demanda desta pesquisa sua aplicação prática. Assim, acredita-se que ela tenha relevância para a discussão atual do Dhis, para o Departamento de Artes e Design e para a área do design de maneira geral, uma vez que se preocupa com um futuro mais sustentável na área da comunicação, cultura e artes.

Nessa perspectiva, a sustentabilidade ecológica e econômica, geralmente mais evidentes nas práticas de pesquisa contemporâneas, dividem a relevância com a sustentabilidade social, dentro da qual se destaca o aspecto comunicacional. A produção de conteúdo pode intoxicar, poluir, produzir danos para uma sociedade? Os paradigmas de mercado e consumo podem ofuscar outras questões fundamentais para as práticas da comunicação? As relações que se estabelecem entre excesso e escassez no acesso a conteúdos podem ser estudadas por uma ótica responsável socialmente? Evidenciar o papel da produção cultural em uma sociedade colabora com os demais níveis da sustentabilidade ambiental e econômica? Por fim, ao procurar contribuir para os objetivos estabelecidos pela ONU, este trabalho busca um desenvolvimento sustentável para a sociedade de maneira geral. Vale destacar que a proposta de discutir o conceito de sustentabilidade por um viés que não os usuais – da economia e das ciências ambientais – também serve ao desafio de desconstruir certas apropriações indevidas do uso do termo. Apropriações que associam a noção de sustentabilidade a lógicas de consumo, a estratégias de camuflagem de práticas neoliberais, a divulgações de marketing que distorcem sua ontologia e, principalmente, à associação exclusiva a uma perspectiva determinista e performativa das ciências matemáticas e econômicas.

A organização deste material foi feita de forma a compreender que essa problemática não se encerra dentro do mercado editorial, mas está presente no mercado de maneira geral. Ela tem suas raízes no movimento de globalização

iniciado no final do século XX, que trouxe, dentre outras questões, a concentração do desenvolvimento intelectual, tecnológico e científico nos países ricos e da produção nos países pobres – em uma espécie de neocolonização bastante discutida já em décadas anteriores. Esse contexto traz também discussões sobre autoria e direitos autorais, bem como problemas que envolvem a produção massificada e o consequente sufocamento das produções menores, remetendo ao conceito de equidade comunicacional, aspecto destacado pela ONU na avaliação de sociedades democráticas, e que leva em consideração o acesso de diferentes setores da sociedade aos canais de comunicação vigentes. Por fim, pretende-se pensar o papel do ilustrador/designer nesse contexto e os novos desafios para a profissão.

A seguir, apresentaremos a fundamentação teórica que guiará o desenvolvimento deste projeto. Ela está construída sob as necessidades do novo paradigma de desenvolvimento – a sustentabilidade – e seu percurso ao longo da história até chegar à Agenda 2030, que propõe os objetivos atuais do desenvolvimento sustentável. Desse modo, teremos base mais sólida para pensar a atuação do profissional designer e dos estudos na área de forma a contribuir para tal finalidade.

Com a base necessária, poderemos avançar para experimentos alternativos aos sistemas hegemônicos de produção. No campo da criação de conteúdo, revisitaremos o trabalho desenvolvido na pesquisa de mestrado, cuja proposta foi pensar a autonomia do ilustrador na criação de narrativas frente ao texto. Em seguida, expandiremos a fundamentação para autores preocupados com as questões mais centrais da sustentabilidade comunicacional.

Para alicerçar a pesquisa, propusemos uma aproximação com a etnografia, em busca de contribuições metodológicas para o campo do design e a definição do que estamos chamando de etnomaterialização. Aproximamos autores da antropologia a uma reflexão a respeito da relação entre ficcionalidade e documentação, com foco nos potenciais narrativos, literários e interpretativos presentes na etnografia. Fez-se necessário, também, um olhar sobre a manifestação escolhida, os Bate-Bolas, pela perspectiva da sustentabilidade

comunicacional. Para isso, foi preciso delinear o que estamos compreendendo como cultura popular, realizando uma apresentação detalhada da manifestação dos Bate-Bolas, seu contexto e realidades.

O estudo de campo consistiu no desenvolvimento, por parte do autor deste trabalho, do livro infantil e nas etapas que envolvem esse processo – criação narrativa, desdobramento imagético e desenvolvimento da linguagem gráfica a ser utilizada na produção das imagens. Por fim, a partir do livro pronto, desdobramos a pesquisa em dinâmicas de ordem experimental, que visavam a emergência de discursos tanto no âmbito da recepção – dinâmica de leitura – como no âmbito da criação – dinâmica de reprodução da metodologia, cujo livro foi produzido por outro autor: Christiano Mascaro. A partir dos discursos oriundos dessas experimentações pudemos fazer uma análise sob a ótica da sustentabilidade comunicacional, tanto no âmbito da recepção – na dinâmica de leitura – como no âmbito da produção – na dinâmica de reprodução da metodologia.

Em resumo, este é um estudo que parte de uma pesquisa prévia com relação à autonomia do ilustrador diante de questões colocadas dentro do mercado editorial. No entanto, o projeto agora avança para as possibilidades de autonomia em relação ao mercado editorial, indo buscar nas publicações independentes formas de desenvolver um experimento acompanhado do debate e da recepção dos leitores. Ao dar visibilidade a algumas questões do processo produtivo, a ideia é desenvolver estratégias frente à hegemonia da produção massificada e seus vícios estruturados no sistema capitalista – reforçados pela globalização –, dando espaço a temáticas fora dos eixos majoritários de produção.

Nesse sentido, a cultura popular, e suas manifestações locais, tornam-se um recorte significativo frente à cultura hegemônica da produção massificada. A manifestação escolhida para esse estudo foram os Bate-Bolas originais da zona periférica da região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro e arredores. Tal escolha deu-se pelo processo prévio de aproximação com os manifestantes, bem como a observação das características apontadas acima com relação aos processos, trazendo destaque para o caráter marginal dessa manifestação, que ocorre em zonas mais pobres da região metropolitana da cidade. Buscou ser,

portanto, uma aplicação prática do conceito de “sustentabilidade comunicacional” na observação da produção de conteúdo, tendo a cultura popular como recorte e a manifestação Bate-Bola como estudo de caso, podendo ser aplicado a outros festejos e manifestações.

## 2. Sustentabilidades

O paradigma de desenvolvimento passa a cair em questionamento a partir do momento em que a ideia de desenvolvimento não passa unicamente pelo "crescimento". O PIB era considerado o número que identificava o crescimento de um país e o seu nível de "desenvolvimento". Nas últimas décadas, porém, esse parâmetro de avaliação passou a ser questionado. O atual modelo de desenvolvimento leva em consideração não só o crescimento econômico do país, como também questões ambientais e sociais. De tal maneira que o paradigma passa do crescimento para o crescimento sustentável. O crescimento de um país precisa prever o esgotamento dos recursos naturais, bem como impactos sociais e ambientais, para atingir um crescimento que também garanta qualidade de vida para as gerações futuras. Partindo desse contexto, podemos traçar um paralelo com a expansão do conceito de sustentabilidade para outras áreas, que será o foco desse estudo. Para tanto, devemos nos perguntar se os paradigmas de performatividade de mercado, alicerçados exclusivamente na produtividade, não afetam também a produção cultural, os veículos de comunicação e as manifestações populares.

Embora a noção de sustentabilidade tenha um histórico maior, foi durante os anos 70 que ela ganhou força mundialmente no Conselho da Terra. No primeiro momento, observou-se uma preocupação com a escassez de recursos, levando em consideração o tamanho da Terra como um todo e a área necessária para cada indivíduo viver de forma saudável – trata-se do que posteriormente ficou conhecido como “pegada ecológica”. No entanto, somente em 1987 o termo ganha força e, digamos, uma definição mais precisa. Nela, podemos perceber claramente a preocupação com o uso dos recursos naturais e com as gerações futuras. Posteriormente, nos anos 90, na cidade do Rio de Janeiro, ocorreu a Eco-92, encontro mundial pela sustentabilidade, durante o qual foi proposta a união do desenvolvimento econômico a uma sociedade sustentável. A partir desse momento surge a ideia de um desenvolvimento sustentável, frente à necessidade de atrelar a preocupação com os recursos do planeta ao bem-estar das sociedades presentes e futuras. Também na Eco-92 se estabeleceu a Agenda 21, com

apontamentos para que os países refletissem sobre as condutas dos governos, empresas e sociedades de maneira geral. Em 2002, Johannesburgo sediou uma cúpula em que os países reafirmaram o compromisso da Agenda 21, ratificado através de outros eventos e encontros posteriores, que enfatizaram a urgência das ações. Devido à pouca atividade posterior aos últimos encontros, estabeleceu-se, em 2015, a agenda 2030, com ações práticas estabelecidas pela ONU.

De maneira bastante sintética, podemos dizer que a preocupação inicial da sustentabilidade fixou-se na escassez de recursos naturais não renováveis. Essa preocupação, principalmente ambiental, trouxe o alarme para como o mundo estava lidando com o planeta. Posteriormente, outros fatores como aquecimento global, poluição e descarte de materiais não recicláveis entraram para a lista das preocupações. Até esse momento, muito se concentrou no aspecto ambiental, gerando, inevitavelmente, um conflito com o desenvolvimento econômico capitalista e seus modelos de produção alicerçados na performatividade. Dessa forma, o próximo passo foi encontrar uma maneira equilibrada de manter o desenvolvimento econômico, mas frear a degradação do meio ambiente. Mais recentemente, houve a entrada do fator social, que conduziu ao conhecido tripé da sustentabilidade: "econômico, ambiental e social".

A partir desse tripé, a ONU estabelece, então, os *17 Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável*. São eles:



(5) Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 estabelecidos pela Organização das Nações Unidas

O que podemos perceber de diferente é o avanço de uma preocupação não somente com o desenvolvimento econômico mundial ou com a escassez de recursos naturais, mas também com uma sociedade mais justa para os indivíduos no presente e no futuro: o aspecto "social" do tripé. Porém, é importante percebermos que o foco principal da discussão se dá no sentido da produção e do consumo, mantendo-se inevitavelmente, portanto, na tensão entre o desenvolvimento (entendido como continuidade da produção, consumo e manutenção do modelo econômico) e a sustentabilidade (garantia de uma qualidade de vida presente e futura). A reflexão a respeito de como construímos uma sociedade mais justa e saudável, vivendo em um mundo que respeite as

limitações dos recursos naturais não renováveis e pensando para além do bem-estar da população atual, vai de encontro aos interesses econômicos das grandes corporações empresariais, dos países que dominam os meios de produção e o capital. Assim, o que chamamos de “desenvolvimento sustentável” é uma tensão constante entre o "avanço" capitalista e a manutenção de uma vida saudável no planeta. Pelo foco das discussões ser prioritariamente a área da produção industrial, pouco espaço é aberto para se discutir a sustentabilidade em outras áreas.

O título deste capítulo, no plural, traz a possibilidade de uma diversidade de questões no âmbito da própria sustentabilidade. Fala da possibilidade de reflexões em diferentes contextos, como apontam os novos objetivos lançados pela ONU. A partir dessa discussão, podemos então lançar uma perspectiva sobre algumas áreas que acabam por permanecer à margem dessa preocupação, invisíveis ou com pouca visibilidade. Assim, no destaque razoavelmente recente da dimensão social, podemos encontrar o aspecto cultural e, dentro dele, o aspecto comunicacional, foco deste estudo.

No campo da cultura, escapando às preocupações exclusivas com os riscos ambientais materiais, também é necessário refletir sobre a sustentabilidade, entendida como a perspectiva sustentável da produção de sentido na atividade criadora. Atualmente, a atividade artística pode ser considerada uma atividade democrática econômica e socialmente? De que maneira poderíamos refletir a respeito? De que maneira poderíamos estabelecer parâmetros e critérios para avaliar o impacto dos demais aspectos nessa questão em particular? Quais os parâmetros críticos que favorecem uma reflexão sobre o tema? E mais, em que medida isso é importante? O que isso afeta? É necessário pensar sobre essas questões como forma de justiça social? Será que a produção cultural tem relação com a construção de uma sociedade mais diversa e representativa? Será que os artistas/criadores estão livres para pensar e se expressar? E quanto à produção e à distribuição? Ainda que tenhamos um nível satisfatório de liberdade para experimentações, transgressões e perspectivas não hegemônicas na criação, os meios de produção, difusão e distribuição mantêm essa liberdade ou a



corrompem? Obviamente que essa é uma questão que não se deva fazer de forma genérica, pois que aos artistas não são concedidas liberdades, mas conquistadas. Aqui especialmente falo fazendo referência ao mercado editorial e seus artistas cujo controle pode vir de diferentes formas, mas sobretudo atreladas à performatividade do mercado.

Todas essas questões não dizem respeito, na origem, ao meio ambiente ou à viabilidade econômica exclusivamente. Elas estão relacionadas a essas sustentabilidades, mas falam da sobrevivência de aspectos culturais que serão responsáveis por uma sociedade menos tóxica e, portanto, mais saudável e sustentável socialmente. Porém, ainda dentro da sustentabilidade social, elas se agrupam em torno de um conjunto de problemas específicos, que envolvem a produção de sentido e a expressão cultural. Por isso, destacamos como um foco específico, dentro dessa dimensão social, a sustentabilidade comunicacional.

Certo é que a lógica de produção, difusão e distribuição de produtos culturais também é orientada pela lógica capitalista de consumo: produção em larga escala, performatividade, lucros etc. Mas ela é diversa ou restrita? Contempla todo o espectro social ou é elitizada? E na recepção, podemos fazer as mesmas perguntas? É sustentável? Há canais plurais que dão conta da pluralidade cultural? Há margem para a diversidade ou ela é dominada pela "monocultura"? Na produção de sentido, ela oxigena uma reflexão crítica ou intoxica? Por fim, a experiência da comunicação<sup>3</sup> de maneira geral, nos diversos setores sociais, é saudável? É sustentável? Como podemos contribuir com elementos críticos para essas análises? E como o design pode participar dessa análise e dessa transformação? As constantes mudanças no cenário mundial, com relação principalmente ao paradigma do desenvolvimento – que passa a levar em consideração a sustentabilidade do planeta –, às inovações tecnológicas, suportes,

---

<sup>3</sup> Nesta pesquisa, abordamos o termo "comunicação" para além da definição de uma área profissional ou acadêmica, e para além do nome de um departamento (comunicação social) ou habilitação (comunicação visual). Compreendemos a comunicação como um conjunto amplo de experiências humanas onde há produção de sentidos, expressões de indivíduos e grupos, bem como recepção e processos diversos de leitura. Por isso, essa visão mais ampla se aproxima das definições de produção cultural e inclui, portanto, diferentes áreas como artes, design, artesanato ou ofícios técnicos; diferentes linguagens, como textos, imagens, sabores; diferentes mercados, como publicidade, jornalismo, literatura; diferentes gêneros; suportes; veículos; formas de recepção. Por conta dessa diversidade de abrangência de nosso uso do termo "comunicação", será fundamental, nesta pesquisa, escolher mais à frente um objeto de análise.

modelos de produção, comunicação etc. conduzem a uma mudança de paradigma também na área do design e da comunicação visual.

## 2.1 Design e sustentabilidade

O design tem um histórico inegável de atuação ligado ao desenvolvimento industrial e ao consumo. No entanto, são inúmeros os movimentos que apontam preocupações com questões ambientais e sociais, bem como diversos autores que construíram uma relação sólida entre as duas áreas como Enzo Manzini, Carlo Vezzoli, Victor Papanek, entre outros. Assim, podemos dizer que o design sempre esteve na tensão entre o desenvolvimento e a sustentabilidade. No artigo de Cláudio Luiz Mangini e Diane Belusso (MANGINI; BELUSSO, 2018), os autores trazem um histórico da relação entre o design e a sustentabilidade. Movimentos como o *Arts and Crafts* e a fundação da Bauhaus são antagônicos aos propostos pelo *Styl* ou mesmo à globalização. Em todos momentos, o design esteve presente e atuante, fosse para questionar os meios de produção, as relações trabalhistas e a democratização ao acesso de bens e produtos, como nos primeiros, fosse para favorecer o empresariado e estimular o consumo e o avanço do capitalismo, como nos dois últimos.

Enquanto, na sociedade em geral, esse tema ainda levaria dez anos para ser difundido, na área do design, vemos um crescimento exponencial na abordagem do tema já nos anos 1960. Se pudéssemos construir uma trajetória linear para a relação do design com a sustentabilidade, poderíamos pensar que, inicialmente, a preocupação se deu em função do uso de materiais menos poluentes. Ou seja, a preocupação era predominantemente voltada ao uso responsável de matéria-prima e recursos naturais. Posteriormente, contudo, essa perspectiva se ampliou para a preocupação com o ciclo do produto de maneira geral. Isto é, não só o uso da matéria-prima seria motivo de preocupação, como o ciclo inteiro de produção, consumo e descarte. Em seguida, vemos uma preocupação com a forma de produzir, com o surgimento de novas metodologias e ferramentas pensadas para que pudéssemos projetar de maneira sustentável. Até então, a ideia introduzida pela obsolescência programada, que acelerava o consumo e o avanço do

consumismo, se mantinha intocada. Mas era preciso repensá-la sem, contudo, “mexer no consumo”, afinal o design precisa se manter na tensão entre a indústria e a sustentabilidade. Desse modo, surgiu a motivação para o projeto de serviços e não de produtos. O consumo se daria pelo uso e não pela posse de objetos, o que acabaria por interferir significativamente no comportamento e forma de consumo.

Apesar dos últimos esforços avançarem na gestão e direcionamento de empresas, a preocupação do design, embora historicamente ligado às artes, pouco se dirigiu à sustentabilidade na produção de conteúdo. Ou seja, ainda que o design tenha uma história com a sustentabilidade, essa história se estabelece, basicamente ou preponderantemente, nas relações de produção e consumo de artefatos, sem se aprofundar nas relações de consumo de conteúdo. Quando falamos em “consumo de conteúdo”, estamos nos referindo à produção de sentido. O design tem suas vertentes na moda, na comunicação visual, na mídia digital e em diversos outros setores de produção de conteúdo que contemplam a produção de sentido. Muito se tem falado sobre uso de insumos mais apropriados, redução de quantidade de matéria-prima ou seu descarte, reciclagem, reaproveitamento, na lógica de geração de artefatos físicos. Podemos destacar algumas exceções nos movimentos que se preocuparam com a qualidade do trabalho e da vida dos trabalhadores, por exemplo, mas eles sempre foram pontuais ao longo da história. Além disso, atualmente, no que diz respeito à sustentabilidade social, há poucos apontamentos, nesse sentido, no campo do design.

Procurando dar visibilidade ao aspecto social da sustentabilidade, Gamba Jr e Pedro Sarmento propuseram um artigo que discute a sustentabilidade no campo da comunicação (GAMBA, SARMENTO, 2019). Ele será bastante útil para debatermos a relação entre o design e a sustentabilidade no campo da produção autoral do livro ilustrado.

## **2.2 Sustentabilidade comunicacional**

Nesse artigo, os autores abrem a discussão a partir de um experimento de pós-edição que trata da pouca visibilidade de aspectos da desigualdade racial no Brasil no contexto da imprensa e do senso comum. Entretanto, o mais importante

para o estudo será a construção do conceito de “sustentabilidade comunicacional”. Eles partem, também, da relevância que a área do design tem assumido nos esforços de uma lógica sustentável. Essa designação indica ser possível pensar critérios para analisar o contexto atual da comunicação visual. Para isso, trouxeram como referencial Pier Paolo Pasolini e sua obra de semiólogo e artista.

Inicialmente, Gamba Jr e Pedro Sarmiento apontam para a importância de se dar **visibilidade aos modelos de legitimação** em determinadas áreas do saber, principalmente nas metodologias dominantes e nas relações de poder e mercado. A partir dessa visibilidade, será possível se comunicar melhor com o seu tempo, contribuir com **processos alternativos e rever processos historicamente preteridos**, resgatando modelos úteis à discussão contemporânea entre o hegemônico e o marginal. Sendo a ciência e os produtos científicos regidos por princípios sociais, econômicos, subjetivos e de poder – portanto, políticos –, torna-se essencial compreender e dar visibilidade aos processo de legitimação da ciência no diálogo com seus “regentes”.

Diferente da proposta de sustentabilidade já adotada no campo do design – que se preocupa com o ciclo de um produto, os materiais utilizados, seu uso e descarte, ou com o desenvolvimento de novas metodologias de projeto –, a sustentabilidade comunicacional é a “proposta de um **modelo de observação da comunicação (...)**”. Nela, “substituem-se as consequências tóxicas do objeto pela preocupação com a toxicidade na produção de sentidos” (GAMBA; SARMENTO, 2019, p. 69). Trata-se de uma forma de análise da toxicidade presente na comunicação e na produção de sentido, que ulteriormente reforça o fundamento social da sustentabilidade, colocando-se também como uma forma de ato político.

Um dos fatores de risco apontados por Gamba Jr. e Sarmiento para esse modelo é o da **censura em um ambiente democrático**. Porém, sobre esse risco, os autores esclarecem: em primeiro lugar, “uma sociedade sem censura é uma falácia” (Ibidem, p. 70). Temos exemplos de censura desde a autocensura, na qual o indivíduo, em seus processos criativos, sofre restrições sociais ainda que não haja leis específicas para isso – podem ser tabus, códigos morais, relações comerciais etc. Inclusive, faz parte da proposta da sustentabilidade

comunicacional dar visibilidade a esse tipo de mecanismo de censura já existente, mas não visível ou regulamentado. Trata-se, portanto, de **uma forma de coerção que se coloca socialmente ou é imposta por meios de comunicação e seus agentes.**

Outro fator importante é o que aponta para a necessidade de “simultaneamente **desmistificar a ideia de sujeito totalmente passivo e de sujeito integralmente autônomo**” (Ibidem, p. 71). O sujeito, espectador, audiência, não é nem uma tábula rasa, passivo e receptor de conteúdo, nem, por outro lado, crítico e reflexivo integralmente. O que se observa nos estudos mais contemporâneos da comunicação é uma gama de possibilidade entre esses dois polos que leva em conta diferentes aspectos, em especial o contexto histórico, cultural e social. A noção de neutralidade na comunicação – ou seja, a ideia de que há produções apolíticas nos veículos de comunicação – é outro mito apontado pelo artigo. Ainda assim, tais veículos se valem da falácia de que são isentos, pois isso confere credibilidade às suas falas.

Bom, sabe-se já que não existe produção de significado que não tenha perspectiva política – essa é uma questão já bastante trabalhada por diversos autores, como Michel Foucault, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Paulo Freire, entre outros. E se não existe neutralidade na linguagem, logo, também não há neutralidade em nenhuma produção a partir dela. Portanto, a ideia de neutralidade da comunicação não é aceitável atualmente. Nesse sentido, temos também a proposta de uma comunicação democrática, como defendida pelo especialista da ONU Alfred de Zayas<sup>4</sup>. Partindo do princípio de que não há uma produção comunicacional, um sujeito, uma instituição sem ponto de vista ideológico, é preciso garantir a diversidade enquanto pré-requisito da democracia. Em outros termos, trata-se de assegurar **alternativas de comunicação que garantam, de forma equilibrada, a diversidade de temáticas culturais.** De acordo com Gamba Jr. e Pedro Sarmento,

a sustentabilidade comunicacional se propõe a discutir efeitos e consequências da produção cultural na contemporaneidade, mas sem ser determinista: incluindo a

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://nacoesunidas.org/especialista-da-onu-pede-democratizacao-da-midia/> amp/ Acesso em: 20/02/2022.

perspectiva da complexidade e da interdisciplinaridade; revendo critérios e censuras para além de uma proposição de regras; rompendo impedimentos que advenham de tabus historicamente construídos, porém se apropriando de questões éticas apontadas na construção de modelos de investigação; e, ao final, sendo capaz, sim, de falar de toxicidade, danos e excessos. (GAMBA JR.; SARMENTO, 2019, p. 72)

Pasolini dedicou boa parte da sua vida ao estudo da comunicação, sua dimensão política e os riscos do fascismo. Justamente por possuir uma perspectiva mais ampla da comunicação, propôs em seus estudos uma “semiologia da realidade”. O que Pasolini busca esclarecer é que a realidade possui signos e esses são signos linguísticos. Logo, é necessária uma compreensão da sua construção lexical e estrutural, bem como do seu funcionamento, sobretudo porque, segundo Pasolini, essa cultura material nos ensina quais são os valores dessa sociedade, os nossos lugares sociais, os parâmetros de dignidade, riqueza ou conforto, e muitos outros aprendizados determinantes, muitas vezes pouco articulados pela cultura.

Para dar conta do desafio de análise do semiólogo que lidará não apenas com um quadro ou imagem gráfica estática, mas um conjunto amplo de linguagens com diferentes implicações de contextos, Pasolini propõem um método que enxerga camadas de experiência. Essas camadas não são excludentes, são apenas didaticamente separadas para a evidência de seus marcos históricos, de suas especificidades funcionais.

No livro *Empirismo Herege* (PASOLINI, 1981), Pasolini estabelece os seguintes estratos da experiência comunicativa, ou melhor, da produção de sentido: **1) realidade vivida:** se dá na experiência prática da vida, na qual há um código que ele chama de “Ur-signo”, fundamental na experiência humana. Essa camada da realidade não é favorável à edição ou narração; **2) realidade observada ou contemplada:** imediatamente posterior à realidade vivida, já tendo a possibilidade do intercâmbio de experiências, por contemplar alteridade, objetificação da realidade, sucessividade, finitude; **3) realidade imaginada ou interiorizada:** possibilidade de reminiscência e prospecção; **4) realidade representada:** representação pela encenação, gestualidade, mimese corporal. Há, agora, o sentido de espetáculo, pois o espectador não teve contato com o fenômeno original; **5) realidade evocada ou verbal:** possibilidade de abstração –

convenção simbólica; **6) realidade figurada:** representação formal, fixa no tempo, imóvel; **7) realidade fotografada:** representação através dos primeiros níveis de realidade – “vívda”, “observada ou contemplada”; **8) realidade teletransmitida ou audiovisual:** simulação da “realidade observada” com a possibilidade de um distanciamento físico do fenômeno – questões quanto à consciência do espaço; **9) realidade reproduzida do audiovisual:** edição e manipulação da “realidade teletransmitida” – questões quanto à consciência do tempo.

Dessa forma, Gamba Jr. e Sarmento (2019) trazem a noção de Pasolini das diversas camadas do léxico proposto para a semiologia da realidade. Apontam ainda que, para Pasolini, essas camadas não são exatamente evolutivas, e que uma análise da semiologia da realidade requer um atravessamento simultâneo de todas ou de diversas dessas camadas juntas. Sendo assim, uma análise da sustentabilidade comunicacional precisa, igualmente, passar por todas essas camadas de representação. O texto dos autores aponta o desenvolvimento dessas camadas na contemporaneidade, diante de tecnologias e experimentações, aspecto que se tornou mais evidente após a morte do autor nos anos 1970, com a realidade pós-editada, tema do artigo.

Gamba Jr. e Sarmento (2019) apontam também o avanço tecnológico e sua contribuição para o excesso de informação, acarretando seu consumo superficial. A partir disso, estabelecem três questões principais da sustentabilidade: **excesso, ciclo de produto e a lógica capitalista de consumo**. Partindo da obra de Pasolini, os autores observam que o excesso na comunicação traz aspectos positivos e negativos. Por um lado, ele pode ser lido como democratização e facilitação de acesso, através da diversificação de conteúdos e da agilidade de pesquisa. Por outro, pode-se perceber a massificação do conteúdo, por meio de processos hegemônicos e falhas no processo de concentração, memorização e aprofundamento.

Outro grande exemplo nesse sentido foi o processo de globalização. Supostamente, seria uma forma de ampliação e integração dos diversos países no processo de produção e acesso a produtos em escala global. Depois de décadas, o

que se verificou, no entanto, foi a terceirização da mão de obra menos autoral para países cujo custo é mais baixo, com leis trabalhistas e uma democracia mais frágeis ou mesmo inexistentes. A dissertação de mestrado de Gamba Junior já aponta para isso nos anos 1990 (GAMBA JR., 1999), quando analisa as edições chamadas de “globalizadas” para literatura infantil: autores e ilustradores na Europa ou EUA; impressão, corte ou montagem em países da Ásia ou da América Latina – nunca o vetor oposto. Eis um exemplo de insustentabilidade comunicacional! Hoje, conseguimos perceber que a globalização se tornou uma neocolonização, uma vez que o desenvolvimento tecnológico e de produtos continua se mantendo nos países mais ricos, enquanto a produção industrial se direciona para os países mais pobres. O mesmo acontece no caso da ciência: a produção científica dos países ricos, especialmente os do norte, se autolegitima de modo a ignorar ou desqualificar a produção científica em outras localidades, especialmente no sul – trata-se da chamada “epistemologia do sul”.<sup>5</sup> Por outro lado, o fato dos produtos serem distribuídos globalmente facilita o acesso à produção externa, o que enfraquece não apenas o intercâmbio cultural, mas a própria fabricação de produtos locais. Já no campo da ciência, é importante que haja avaliação e legitimação entre pares como forma de controle na qualidade da pesquisa. Assim, na perspectiva dos autores,

a massificação e o excesso precisam ser avaliados de acordo com a sua sustentabilidade social, econômica, política e ecológica. A quem interessa a massificação e a globalização na produção de sentidos? O que estamos consumindo de sentidos e informação nessa escala global? Quem são os agentes, os autores e seus locais de fala? Quais as produções de cultura local que ascendem ao nível global? Como substituir o global hegemônico pelo local potencialmente compartilhado? Como se dominam os processos do "muito" e que organizações estão por trás de sua produção? Como os novos modelos tecnológicos de descentralização da produção e distribuição conseguiram, de fato, produzir alternativas diversas na produção de sentidos? (GAMBA JR. e SARMENTO, 2019, p. 76)

---

<sup>5</sup> No cenário político brasileiro, essas questões foram abordadas da mesma maneira. Nas gestões federais dos anos 2000, deram-se inúmeros avanços que retrocederam após o golpe em 2016 – o grande símbolo disso foi o fechamento do Ministério da Cultura, que reabre meses depois para ser definitivamente extinto em 2019. Durante esse período de avanços, especialmente na área cultural, pudemos perceber incentivo à autonomia cultural, busca por equidade no acesso e fomento às artes através de editais específicos e ampliação das leis de incentivo. Também foi possível reconhecer o crescimento econômico com fortalecimento do mercado interno, exportação etc. Portanto, sua volatilidade é extrema. Essa pesquisa, iniciada no ano de 2018, teria sido extremamente diferente caso tivesse sido feita cinco ou seis anos antes.



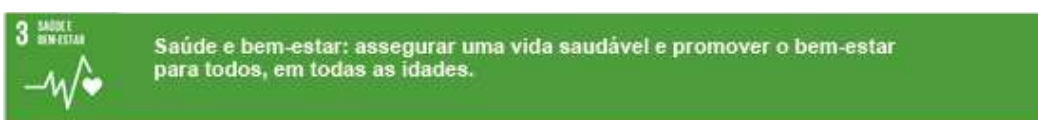
## 2.3 Invisibilidade do tema

Como já apontado, embora a sustentabilidade se apoie nos três pilares – econômico, ambiental e social –, de maneira geral, podemos dizer que a sua preocupação mais evidente diz respeito ao econômico e ao ambiental. O pilar social vem ganhando alguma atenção nos últimos anos, mas acaba sendo o mais frágil, pois oscila em função de mudanças das lideranças políticas. Atualmente no Brasil, por exemplo, vemos uma deterioração de conquistas sociais das últimas duas décadas, pelo enfraquecimento pós-golpe da democracia e ascensão de um governo de extrema direita, neoliberal, que prejudica a autonomia, a soberania nacional e a visibilidade desse tema. Há uma oscilação entre a construção lenta, dificultosa, e a destruição dessas conquistas de maneira arbitrária e sem diálogo com a sociedade. Isso não acontece somente no Brasil, mas também nos EUA e em outros países como Chile, Argentina e França. Não surpreende, pois, o golpe ter sido chamado de midiático judiciário, fato que sublinha o papel da comunicação no processo – seja na forma como foi coberta pela mídia hegemônica, seja pelo papel das fake news. A Enciclopédia do Golpe (ALVES, 2018) dedicou um segundo volume integralmente sobre o papel da mídia, destacando a importância dela para o processo.

Os objetivos para o desenvolvimento sustentável propostos pela ONU para a Agenda 2030 já apontam uma preocupação maior com esse terceiro pilar. No entanto, ela parece continuar tratando da qualidade de vida e dos aspectos mais práticos. Quando contempladas questões relacionadas à cultura, comunicação, justiça social e educação, elas são ainda pouco abordadas, adquirindo pouca ou nenhuma visibilidade. Com intuito de revelar a dita invisibilidade do tema, propomos uma análise dos ODS, para identificar onde é possível perceber uma relação mais próxima da produção de sentido e do setor cultural. Dos 17 objetivos analisados, identificamos a temática presente em 9. A presença, no entanto, se caracteriza por uma segunda leitura do objetivo, não estando claramente ou diretamente exposta nem no título nem na sua posterior descrição, como podemos conferir a seguir:



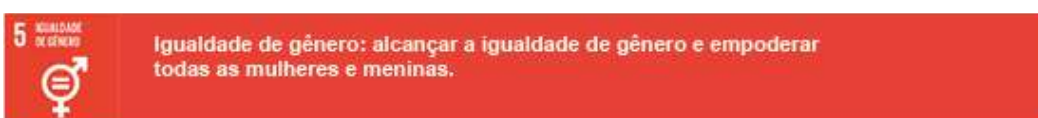
O acréscimo de “em todas as suas formas” diz de uma pobreza maior. Podemos considerar a escassez de acesso à cultura como algo paralelo à pobreza mas, ao mesmo tempo, com aspectos e condicionantes independentes? Como mensurar o acesso aos meios de produção e difusão de conteúdo como uma forma de escassez e desigualdade? E como classificar um conteúdo em excesso ou escassez, em relação a determinada cultura?



Quando, além de saúde, a ONU acresce “bem-estar”, podemos considerar o acesso à cultura e ao lazer uma forma de manutenção de um bem-estar? A resposta parece óbvia. Não há, contudo, uma menção específica nesse sentido.



Educação parece englobar, quase que obrigatoriamente, a cultura e o acesso à cultura. Apesar disso, será possível mensurar o impacto de produtos culturais “importados”, produtos massificados, sem relação cultural com a sociedade e as particularidades contextuais locais?



Em que sentido podemos falar de igualdade de gênero? Com relação às artes em geral e à comunicação, temos a participação feminina de maneira

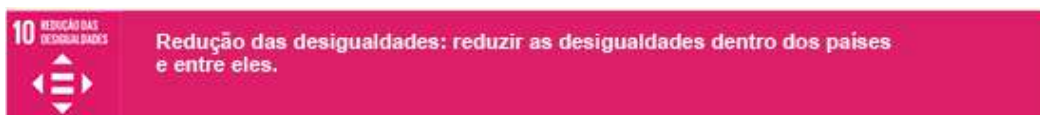
equilibrada com o princípio de igualdade? Temos abertura, espaço livre e democrático para a expressão feminina, seus anseios e questionamentos? A diversidade está presente tanto no âmbito da produção como no da leitura e representação dos produtos?



Quando tratarmos das questões autorais, isso se tornará mais claro, mas em princípio, se podemos enquadrar a produção de conteúdo criativo, artístico e sensível dentro da categoria trabalho, ela se manterá elitizada? Ou o “trabalho decente” que se propõe aqui também trata de uma atividade criativa/artística remunerada e sustentável economicamente para seus autores/atores nas diferentes camadas sociais?



Inovação também inclui o sentido estético? Provocações, reflexões, questionamentos artísticos, sociais, serão considerados? E serão para todas as classes?



Novamente, desigualdade econômica? Ou desigualdade de direitos, desigualdade de acessos, desigualdade de oportunidades em todas as esferas? Os países mais pobres poderão ter uma qualidade de vida digna, que inclui não somente alimentação, saúde e educação, mas esporte, lazer, cultura, imprensas livres, espaços de expressão e produção artística e cultural?



Consumo e produção responsáveis: assegurar padrões de produção e de consumo sustentáveis.

Podemos falar sobre consumo sustentável de produção sensível? Podemos considerar, nesse “consumo e produção responsáveis, os produtos culturais e criativos? Ou novamente estamos nos referindo a insumos, resíduos e ciclos (físicos) de vida do produto?



Paz, justiça e instituições eficazes promover sociedades pacíficas e inclusivas para o desenvolvimento sustentável, proporcionar o acesso à justiça para todos e construir instituições eficazes, responsáveis e inclusivas em todos os níveis.

Paz, justiça e instituições eficazes nos parecem mais amigáveis quando se trata de produção criativa. Mas, como poderemos medir, por exemplo, se um meio de comunicação tem canais diversos que atendem à diversidade da sociedade com a qual ele se propõe comunicar? De que forma poderemos avaliar seu grau de intoxicação? Como podemos classificar a eficácia de uma instituição como a imprensa, ou o nível de inclusão nos processos culturais?

É nesse ponto que as analogias com os paradigmas da sustentabilidade ambiental e econômica propostas pelos autores do artigo devem ser relativizadas. Se substituirmos o objeto de estudo (que seria físico, químico; reações biomédicas e do ecossistema; dados numéricos e matemáticos da economia) por um objeto humano e social como a cultura, novas metodologias serão demandadas para dar conta dessa nova dimensão. Essa perspectiva parte da obra de Lyotard (LYOTARD, 2009), autor que amplia a **noção de paradigma**, argumentando que os processos de legitimação do conhecimento encontram-se alicerçados na linguagem. Segundo o autor, torna-se necessária **“uma reflexão sobre as tendências culturais de maior ou menor valorização de determinadas áreas do saber (...)** regido(s) por princípios correlatos tais como contextos sociais, subjetivos, e relações de poder”. (GAMBA JR.; SARMENTO, 2019, p. 67)

Gamba Jr. e Sarmento propõem então uma forma de elaborar uma primeira análise, demandada pela natureza nova do objeto, mas baseada em paradigmas e metodologias já legitimados e reconhecíveis, para posteriormente alterá-los e desenvolver um paradigma próprio às necessidades do objeto.

Neste cenário é que se inscreve, de forma provocadora, a ideia de uma “sustentabilidade comunicacional” ou de uma “sustentabilidade da comunicação”. Usando a provocação proposta pela obra de Lyotard, uma subárea primariamente ligada apenas ao conceito de sustentabilidade social (comunicação) é associada a outro uso mais evidente do termo: sua associação às consequências físicas ou econômicas. Primeiramente, leva-se a um estranhamento e a um questionamento desta proposição; depois, na aplicação, o estudo identifica os principais parâmetros da sustentabilidade e suas relações com a subárea do projeto de produto para, então, relacioná-los com as especificidades da subárea da comunicação visual. Propõe-se, então, uma releitura das categorias por analogias e, ao final, o estudo descreve um experimento pontual de visibilidade que mostra os resultados aplicados. (Ibidem, p. 68)

De maneira geral, temos ou aparentamos ter uma preocupação com a diversidade e inclusão no processo de compreensão da sustentabilidade. A questão será vista mais à frente, porém adianta-se que não só a indústria de produtos físicos, como também a de produção cultural, se mantêm na tensão entre empresários, produtores de conteúdo e consumo. Em resumo: na lógica mercadológica vigente.

Será de extrema importância, para um futuro mais sustentável, percebermos que dentro do pilar social é necessária e emergencial uma preocupação com a produção cultural. Logo, a pergunta que se coloca no momento diz respeito à possibilidade de pensarmos uma sustentabilidade comunicacional. Em outras palavras, como aferir se **a produção cultural se dá de forma diversa, acessível, sem controles autoritários, com autonomia, ou seja, sustentável comunicacionalmente?**

O design, pela sua vocação interdisciplinar, ligação direta com as artes de maneira geral, por suas metodologias de pesquisa próprias, por ser subárea da comunicação visual e ter proximidade inquestionável com o desenvolvimento sustentável, precisa assumir esse compromisso. É extremamente urgente o seu olhar sobre as questões da sustentabilidade na comunicação. Isso é o que procuraremos desenvolver ao longo deste trabalho, com foco na comunicação

visual dentro da produção ficcional. Por fim, analisaremos também a produção autoral dentro do contexto da sustentabilidade.

### 3. Livro: autoria e autonomia de projeto no mercado editorial

Considerando que essa pesquisa enfoca a questão da comunicação no cenário da sustentabilidade, uma vez que direciona seu olhar para a produção de sentido, será bastante útil analisarmos a noção de autor e a sua relação com as manifestações de cultura local<sup>6</sup>. A noção de autoria no mercado editorial, assim como suas implicações sociais, políticas, econômicas e culturais, é recente e carrega em si todas as questões referentes à toxicidade do sistema econômico vigente, incluindo o problema da globalização. Para abrir a discussão, o pensamento de Roger Chartier (2014) será fundamental. Em seguida, apresentaremos Benedict Anderson (2008), que faz uma abordagem bastante densa dessa discussão. Ampliando e atualizando o debate, Pier Paolo Pasolini (1990) também abordará questões sociais, culturais e principalmente políticas ao trazer a reflexão sobre a institucionalização do italiano médio por Mussolini e o massacre linguístico com a proibição do ensino e oficialização dos dialetos. Através do diálogo entre esses três autores, acredita-se que será possível ter clareza sobre o universo que compreende a noção de autoria dentro do mercado editorial, assim como suas implicações em relação ao papel do objeto livro em âmbito global e local. Assim, fundamentalmente para este estudo, será possível ancorar as decisões processuais e metodológicas na busca por alternativas aos sistemas apresentados.

#### 3.1 Histórico e fundamentação

Chartier (2014) apresenta um cruzamento histórico da noção de autor proposta anteriormente por Foucault, relacionado a textos literários e científicos. Até o século XVII, enquanto a noção de autor não era exigida no meio literário, no meio científico um texto só era aceito mediante o reconhecimento da autoria, o que significa que, naquele momento, havia uma preocupação com a legitimação dos textos científicos por um corpo de autores previamente estabelecidos. O nome

---

<sup>6</sup> Extrato deste capítulo publicado no artigo *Autoria e Mercado Editorial: histórico e alternativas* (CARVALHO, M.; GAMBA JR., N. G., 2020, p. 665–675), durante a 8ª Edição da CONFIA- Conferência Internacional em Ilustração e Animação, Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.

do cientista era reconhecido como marca de qualidade prévia, muitas vezes inquestionável, independente do conteúdo da publicação, por exemplo. Cabe lembrar que estamos no séc. XVII, em que a busca por legitimar a ciência como conhecimento desatrelado da religião procura estabelecer-se como influência política. Já com os textos ficcionais – literários, portanto –, não havia a mesma preocupação, uma vez que eles eram compreendidos como de menor importância. Voltados unicamente para o entretenimento, não se via ainda nesse momento seu potencial político; em última análise, não entravam na luta pelo poder. Em pouco tempo, porém, com o avanço do conhecimento científico, a necessidade de demonstração se sobrepôs à assinatura. A ciência, criando mecanismos de autorregulação, passou a valorizar a comprovação das teorias e experimentos, pois se tornou mais prática e voltada à compreensão dos fenômenos naturais.

Em paralelo, vale lembrar que o invento da imprensa, nesse momento, é de crucial importância para a popularização da comunicação escrita. Já vimos que a expansão de um determinado meio de comunicação traz em si benefícios relacionados à facilidade de acesso, atrelado ao risco político de toxicidade por meio da dominação e massificação. A partir da compreensão da importância política dessa expansão, iniciou-se uma busca por controle do que estava sendo publicado e reproduzido, através de regulamentações e punições. Assim, **os autores passaram a ser vistos como responsáveis pelos textos, afinal alguém deveria ser punido por textos que fossem julgados como politicamente ameaçadores. Outro aspecto político apontado por Chartier (2014) é o de que a noção de autoria trouxe, para os autores vulgares, uma posição social somente reservada aos escritores religiosos e da Antiguidade. Por isso, também significou uma ameaça ao *status quo*.**

Já vimos que as questões política e econômica estão sempre estreitamente relacionadas, especialmente na manutenção do *status quo*. Sendo assim, a função da autoria não nasce no reconhecimento dos autores pela sua produção, mas antes pela proteção econômica de livreiros e editores. Ou seja, nasce como defesa fundamentalmente econômica da burguesia livreira.

[...] não é tanto em função de uma aplicação particular da propriedade literária, mas, ao contrário, se esta propriedade literária é uma das formas fundamentais de



sustentação da construção de uma 'função autor', (...) é no interior da defesa do direito do livreiro editor, e não do autor, que ela se firma (CHARTIER, 2014 p. 42)

Portanto, a construção da figura do autor não é resultado de um reconhecimento de importância cultural, social e/ou política (uma vez que isso era combatido), mas de disputas comerciais dos livreiros editores – em especial, pelo monopólio de exploração da obra (CHARTIER, 2014 p. 42). Apesar de comentar especificamente sobre os textos científicos, nos quais Chartier (2014) aponta para um modelo aristocrático de validação, acreditamos que seja possível também ampliar esse modelo para abarcar os textos literários na atualidade. Como explica Chartier (2014), o autor detinha previamente autoridade para fazer o enunciado científico; no caso da literatura, não havia autores previamente autorizados, exceto religiosos e antigos. Ou seja, foi preciso estabelecer os critérios para autorizar um autor a publicar.

Acredito que a reflexão, nestes últimos anos, mostrou, ao contrário, que, neste momento de reviravolta que é o da revolução científica – não importante a definição que lhe dermos (o mundo escrito em linguagem geométrica ou a prática experimental) –, a validade de uma experiência, a credibilidade de uma proposição, a garantia de uma descoberta, a autenticação de uma narrativa de descoberta ou de experiência reclamam o emprego do nome próprio, não necessariamente o nome próprio do erudito, do técnico ou do profissional, mas o nome próprio daquele que tem autoridade o bastante para enunciar o que é verdadeiro em uma sociedade cuja hierarquia das ordens e do poder é ao mesmo tempo uma hierarquia das posições sociais e da credibilidade da palavra. (Ibidem, p. 53)

Essa questão torna-se ainda mais evidente quando o autor analisa o Índice da Inquisição espanhola do século XVII: a proibição não era aplicada só às obras cujos conteúdos eram julgados como hereges ou suspeitos de heresia, mas também a obras futuras. Assim, estabelecia-se previamente “quem poderia ou não escrever” ou publicar. Chartier (2014) nos fornece, portanto, material suficiente para compreendermos que na formação da noção de autor já há uma disputa política, social e econômica, bem como uma preocupação com a regulamentação das publicações e dos autores. Há, ainda, riscos pelo conteúdo do material escrito e seu potencial político; riscos pela ascensão social de determinados nomes e

reconhecimento pela popularidade; riscos econômicos atrelados ao “recém-descoberto” mercado editorial.

Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008), trata da expansão das publicações impressas pela Europa e pelas Américas e demonstra sua importância fundamental na construção das ideias de nação e de nacionalismo. Para o autor, a produção de livros foi uma das primeiras empresas capitalistas a deixar registrada sua "procura incessante por novos mercados" (ANDERSON, 2008, p. 72). Mais adiante, ele afirma que as casas editoriais – precursoras das multinacionais – aproveitaram o período de crescimento econômico europeu entre os anos de 1500-1550, para se colocarem como uma grande indústria sob domínio de capitalistas ricos. Nesse caso, elas não procuravam por um aristocrata cuja posição social justificasse a publicação, mas sim buscavam obras de interesse do grande público (Ibidem, p. 72).

Benedict Anderson (2008) explica, ainda, que o “negócio do livro” nasceu com as primeiras publicações em latim, língua que por razões religiosas possuía maior público. Elitista por exigir leitores bilíngues, rapidamente tornou-se um mercado saturado e limitado. A estratégia foi então ampliar os negócios para o público monolíngue, em outras palavras, falantes das línguas ditas vernaculares<sup>7</sup>.

A importância da publicação impressa – principalmente em línguas vernaculares – é um dos pontos-chave do trabalho de Anderson (2008), que ressalta, por exemplo, que a Reforma obteve êxito por conta do capitalismo impresso, uma vez que Lutero enfrentou as publicações católicas (em latim) escrevendo em alemão. Esse fato tanto evidencia a importância religiosa, política e econômica do impresso para a Europa quanto traz em si um aspecto novo: Lutero, ao publicar em língua vernacular, se torna “o primeiro autor capaz de ‘vender’ os seus novos livros pela fama do próprio nome” (ANDERSON, 2008, p.74). Ou seja, é historicamente o primeiro autor cuja fama deu-se em função da sua própria obra. A explosão da publicação de Lutero acontece no momento em que a atividade editorial se volta para o público não leitor do latim, portanto não

---

<sup>7</sup> Aqui utilizamos o termo vernacular tal como proposto na tradução da obra de Anderson consultada para esse trabalho. O termo indica línguas populares que ainda não eram consideradas línguas oficiais.

elitizado. Além disso, a conjugação do capitalismo com tecnologia e diversidade linguística construiu, em certo sentido, os idiomas vernaculares oficiais. Ou melhor, transformou idiomas vernaculares em idiomas oficiais.

Mas esses idioletos variados podiam ser montados, dentro de certos limites, como línguas impressas de número muito mais reduzido. A própria arbitrariedade de qualquer sistema de signos para os sons facilitava o processo de montagem. (Ao mesmo tempo, quanto mais ideográficos os signos, maior a potencial zona de montagem. Aqui podemos enxergar uma espécie de hierarquia decrescente, desde a álgebra, passando pelo chinês e pelo inglês, até os silabários regulares do francês ou do indonésio.) Nada serviu melhor para "montar" vernáculos aparentados do que pela sintaxe, criava línguas impressas, reproduzidas mecanicamente, capazes de se disseminar através do mercado. (Ibidem, p. 79)

O que acabou sendo feito foi a “criação” de um idioma médio, através desse processo de “normatização” que acabou por eliminar a riqueza de pluralidade linguística. Assim, “o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores. Inevitavelmente, alguns dialetos estavam “mais próximos” da língua impressa e acabaram dominando suas formas finais” (Ibidem, p. 81).

Semelhante situação foi tratada por Pier Paolo Pasolini na normatização linguística da Itália (PASOLINI, 1981). Após a unificação no final do século XIX/ início do século XX e diante da pluralidade de dialetos falados em seu território, estabeleceu-se o italiano médio como língua oficial. O idioma é derivado da região da Toscana, era falado pela elite local e foi institucionalizado por Mussolini a partir da proibição de se produzir material impresso e de se ensinar os dialetos nas escolas. Também para Pasolini, esse achatamento da língua na Itália teve bases burguesas, porque a língua “escolhida” não foi uma espécie de simplificação, mas a imposição de uma língua oficial falada pela burguesia fiorentina.

A industrialização completa da Itália do Norte, a um nível claramente já europeu, e o tipo de relações existentes entre essa industrialização e o Mezzogiorno criou uma classe social realmente hegemônica, e como tal realmente unificadora da nossa sociedade. (PASOLINI, 1981, p. 35)

Aqui temos, assim como no caso relatado por Anderson em praticamente toda a Europa, a institucionalização de um idioma a partir do predomínio hegemônico de um dialeto ou idioma vernacular, mas principalmente pelo seu uso

mais corrente entre a elite burguesa da época. Para o autor italiano, a industrialização do Norte exigia um pensamento tecnicista, mais à frente incorporado à língua. É importante destacar que não somente a linguagem escrita da imprensa – jornais, revistas e documentos oficiais – foram os “responsáveis” pela institucionalização da língua mediana: a televisão também teve sua contribuição especial na oralidade.

A linguagem televisiva parece ter ordenado toda a sua função didática em ordem a um belo italiano, gramaticalmente puro até ao ponto de uma espécie de purismo fundamental: ora, a função didática da televisão parece, ao mesmo tempo, orientar-se no sentido de uma normatividade de gramática e de léxico que já não é purista, mas instrumental: a comunicação prevalece sobre a expressividade possível e o pouco que resta de uma expressividade estúpida e pequeno-burguesa surge apenas em função da sua instrumentalidade brutal. [...] Poderia dizer-se em suma que os centros criadores, de elaboração e unificação da linguagem, já não são as universidades, mas as administrações. (Ibidem, p. 32)

As preocupações de Pasolini (1981) eram principalmente a perda da expressividade e da pluralidade do italiano promovidos pelo avanço tecnicista trazido pela burguesia do Norte, dentre outras questões. Tais preocupações o impõem a aprofundar seus estudos sobre os dialetos. Assim como na preservação da biodiversidade, tão valorizada atualmente frente ao avanço das produções em monoculturas, Pasolini (1981) passa a se aprofundar em estudos linguísticos, debruçando-se sobre o Friulano e compondo poemas como forma de registro e preservação do dialeto. O primeiro ponto observado é, portanto, a perda da diversidade linguística; à qual poderíamos acrescentar outra perda, para os fins desse estudo: a perda de produção simbólica.

Usando a questão linguística como uma das camadas de representação da realidade que vimos anteriormente, Pasolini (1981) dá seguimento a essa primeira reflexão pensando suas outras camadas. Nesse fluxo de análise, ele remete à denominação marxista de baixa, média e alta cultura, apontando de forma visionária o risco do domínio de uma cultura média massificada, à qual as duas outras formas de cultura estariam submetidas. Encontramos na atualidade diversas formas de denunciar esse mesmo risco, dessa vez com exemplos contemporâneos, confirmando a perspectiva visionária de Pasolini na década de 1970. Didi-Huberman (2009), que cita o próprio Pasolini em *Sobrevivência dos Vagalumes*

(DIDI-HUBERMAN, 2009) é um dentre diversos autores que tratam do genocídio cultural e epistêmico ocorrido, por exemplo, nos continentes americano e africano. (GROSFOGUEL, 2016)

Sendo assim, **a proposta de enfrentamento de processos de aculturação e toxicidade social passa pela valorização cultural dos extremos – em especial a cultura local, dialetal ou popular –, e não pela cultura média, hegemônica, massificada.** Foi partindo desse princípio que adotamos nesse trabalho o recorte da cultura popular e suas manifestações genuínas enquanto conteúdos a serem abordados sob uma perspectiva de resistência.

### 3.2 Autoria e autonomia de projeto na contemporaneidade

A situação descrita logo acima, pela proximidade histórica, se assemelha mais à situação atual em que vivemos. Porém, as questões levantadas por Chartier (2014) e Anderson (2013) atravessam historicamente toda a produção editorial. É possível traçarmos um paralelo entre as questões trazidas tanto por Chartier (2014) quanto por Anderson (2013) no que tange, por exemplo, ao processo de globalização. A suposta ampliação e inserção dos países em desenvolvimento em um processo de produção global acaba por reafirmar posições de dominação neocolonial. No mercado editorial, por exemplo, vemos a produção criativa e autoral sendo feita nos países dominantes, enquanto a produção física e técnica – de baixo custo – é mantida nos países mais pobres, que além de mão de obra barata, são também consumidores. Tal injustiça já vem sendo reconhecida pela ONU, através de pedidos de reconhecimento dos direitos humanos como referência para a globalização econômica<sup>8</sup> ou em prol de uma “globalização justa”<sup>9</sup>.

Os veículos de comunicação de massa continuam, assim como na Europa pós-imprensa, no período colonial e na Itália unificada, utilizando a língua da burguesia dominante. Não somente a língua, mas todo um repertório histórico,

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/globalizacao-economica-deve-ter-direitos-humanos-como-referencia-diz-especialista-da-onu/>> Acesso em: 20/02/2022

<sup>9</sup> Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/chefe-da-onu-pede-globalizacao-justa-em-primeira-cupula-dos-objetivos-globais/>> Acesso em: 20/02/2022

cultural e de códigos próprios dessa classe. Não seria um exagero, portanto, compararmos essa proteção e seus mecanismos legitimadores com o mercado atual. Já citamos como exemplo a globalização e sua concentração/proteção de autores, pesquisadores, criadores e inovadores nos países mais ricos, com a produção/consumo localizada em países pobres, nos quais há frágil proteção aos direitos trabalhistas, mão de obra com baixos custos e produtos culturais locais asfixiados pela massificação das produções oriundas dos países mais ricos. Especialmente no caso do mercado de livros impressos, os livros digitais ou híbridos difundidos por conta da pandemia do COVID-19 – e que serão abordados no experimento final dessa tese – ofereceram na atualidade um conjunto de opções favoráveis à autonomia do projeto. No entanto, como abordaremos mais adiante, eles não se tornaram integralmente independentes do circuito de legitimação dos livros impressos. Por isso, a relevância desse experimento discute autoria e autonomia do projeto editorial ainda na cadeia produtiva impressa. A dominação colonial desse processo serve de alerta para as demais alternativas de enfrentamento, por deixar visíveis categorias culturais relativas à sustentabilidade comunicacional e ao processo de toxicidade cultural.

Essa asfixia ou intoxicação se dá não apenas pela oferta em larga escala – que torna os preços competitivos, uma vez que o custo de produção se reduz através da mão de obra barata e da ausência de direitos trabalhistas –, mas também pelo domínio dos meios de comunicação e divulgação, como TVs, rádios, cinema etc. A produção local encontra barreiras de divulgação, custos altos de produção e pouca legitimação, porquanto também é dos países ricos o poder de legitimar autores, criadores etc. De modo semelhante, é do mecanismo do sistema capitalista o uso do poder – pela força, pelo tamanho, pelo domínio dos veículos de comunicação –, e não pela autoridade – reconhecimento.

Novamente, a junção de tecnologia, diversidade linguística e comunicação foi responsável pela imposição (e dominação) linguística. Anteriormente, conforme apontado por Chartier (2014) e Anderson (2013), o desenvolvimento tecnológico da imprensa teve forte papel na institucionalização dos idiomas vernaculares médios; agora, em um momento mais recente, são os meios de

comunicações mais modernos que assumem esse papel. Nesse momento, talvez pelo distanciamento histórico, é facilmente perceptível o que apontamos como toxicidade na comunicação, bem como sua relação intrínseca com os fatores comerciais e econômicos. Ou seja, assim como o aspecto ambiental – e sua preocupação com a sustentabilidade –, o fator comunicacional se encontra no embate com os interesses comerciais e econômicos.

Se, por um lado, tivemos o benefício da democratização do acesso ao livro ao utilizar o idioma vernacular e “popular”, por outro os idiomas vernaculares não abrangiam grandes áreas ou grandes públicos. Ou seja, a busca por um público consumidor maior reduziu a riqueza de variações linguísticas vernaculares em uma versão “média” do idioma.

No Brasil, não é difícil perceber essa dominação: na concentração dos canais de comunicação, dominados por poucos oligopólios com uma visão ideológica que contempla um espectro muito restrito da nossa diversidade; no genocídio cultural e epistemológico promovido pelo colonialismo e sua manutenção atual através do neocolonialismo; na oficialização do idioma português através do massacre de povos, culturas e idiomas originários; nas roupas, costumes, culinária, gestos e comportamentos substituídos pelo repertório dos países/empresas dominantes. Ou seja, tanto no âmbito internacional – a exemplo da globalização – quanto no nacional, encontramos a mesma problemática.

Essas questões podem ser minimizadas ou estimuladas em função da política governamental. No Brasil, por exemplo, se essa pesquisa estivesse acontecendo há 10 ou 15 anos atrás, a realidade seria completamente diferente. O fato de termos ataques recentes e constantes à democracia desde o golpe de 2016, com a saída do governo do Partido dos Trabalhadores e posse de Michel Temer – que apesar de supostamente pertencer ao governo anterior, demonstrou ter outras intenções de governabilidade – como presidente, trouxe uma série de instabilidades ao país. Assim, no campo da cultura e do livro, por exemplo, temos a descontinuidade do PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), que

comprava e distribuía livros para escolas públicas pelo Brasil<sup>10</sup>. Dando sequência à instabilidade da democracia brasileira, foi eleito um governo de extrema-direita, em uma eleição com diversas interferências que comprometem a legitimidade democrática. Tal governo, como é sabido, extingue o Ministério da Cultura, com consequente redução de investimentos no setor<sup>11</sup>, seguida de diversas denúncias de censura a filmes, exposições, peças teatrais e obras em geral. Assim, fica claro que a condução política e governamental interfere diretamente no acesso à cultura, bem como na sua viabilidade política e financeira, e por fim na sua sustentabilidade.

Em equilíbrio, o papel do terceiro setor vinha trazendo acesso à cultura e informação às periferias e às classes mais pobres. Alguns projetos como o Ponto de Cultura proporcionavam uma maior capilarização do investimento em pequenas comunidades, assim como ONGs e organizações mediavam os recursos por compreenderem a realidade local e estarem comprometidas com o seu desenvolvimento. Hoje, tais ONGs e organizações são constantemente alvo de ataques morais e físicos, descredibilizadas e criminalizadas.

A opção pela publicação independente no livro impresso tem sido bastante comum nas últimas décadas. A confluência de avanços tecnológicos com barateamento da produção em pequena escala possibilitou sua popularização. Como reflexo disso, podemos perceber o crescente número e tamanho das feiras de publicações independentes, onde podemos encontrar escritores, ilustradores, fotógrafos, artistas gráficos, artistas visuais e pequenas editoras que aproveitam a facilidade desses meios de produção.

Há pouco mais de uma década, era bastante comum nos parques gráficos precificar a produção por ‘milheiros’. Milheiro era o nome dado à quantidade mínima de mil exemplares, porque o processo de produção envolvia diversas entradas em máquinas, calibragem de cores, custos com pré-impressão, fotolito e chapas. Nas últimas décadas, as gráficas baratearam o serviço e passaram a

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/educacao/noticia/governo-federal-seguira-sem-entregar-novos-livros-de-literatura-para-bibliotecas-escolares-em-2018.ghtml>> Acesso em: 20/02/2022

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/petrobras-corta-patrocinio-de-festivais-de-cinema-musica-e-teatro.shtml>> Acesso em: 20/02/2022



produzir diversos trabalhos no mesmo fotolito e chapa, dividindo assim os custos, tempo de pré-produção e produção.

No mercado editorial hoje temos processos mais ágeis que não utilizam fotolitos nem chapas, a calibragem de cores é digital e utiliza somente uma entrada em máquina, que faz a impressão em policromia. Entre o livro impresso do final do século XX e as possibilidades atuais de autonomia do livro digital, o desenvolvimento de tecnologias de produção editorial impressa foram gradativamente concedendo autonomia a autores, porém, no âmbito das relações editoriais, ainda encontramos defasagens. Por conta disso, é possível a produção em pequena escala, com tiragem de 500, 300, 200 e até 100 exemplares com preços acessíveis. Também são possíveis as impressões sob demanda, nas quais se produz quantidades menores a partir de pedidos prévios.

Por outro lado, o mercado editorial manteve o chamado milheiro como referência na produção. Acredita-se que essa manutenção foi necessária devido à complexidade da produção, especialmente levando-se em conta a distribuição dos lucros dentro da cadeia produtiva. Como parte da responsabilidade das editoras é estabelecer o preço do livro, considerando toda a remuneração dos envolvidos, o cálculo é feito para que ela tenha o retorno esperado. No conhecido jogo de apertos do mercado, tensionam-se os valores para que se obtenha o menor custo de produção e, conseqüentemente, aumento do lucro – performatividade. Uma das saídas encontradas foi a produção de uma quantidade alta, para que o custo unitário da gráfica, junto com os gastos de produção, fosse diluído no valor.

No entanto, a solução esbarra na saída. A venda de livros no Brasil teve índice recente de 1,7 livros por ano. Ou seja, cada brasileiro compra em média menos de 2 livros por ano. Assim, a estratégia da publicação em larga escala esbarra na pouca saída.

### **3.3 Experimento preliminar**

O experimento preliminar realizado teve como objetivo avaliar, dentro do mercado editorial brasileiro, a possibilidade de produção do livro independente e sua sustentabilidade na cadeia produtiva do livro impresso. Trata-se de analisar a

sustentabilidade econômica e comunicacional do autor quando este prescinde de editoras, ou de qualquer intermediário para a publicação de sua obra, bem como a consequente remuneração, fatores decisivos para a autonomia da autoria no projeto editorial. Primeiramente, faz-se necessário uma perspectiva geral sobre o mercado editorial brasileiro – a partir da compreensão do processo de produção do livro, dos papéis dos profissionais envolvidos, dos fatores econômicos, do que representa o ilustrador historicamente dentro desse mercado –, para então avaliar as alterações que ocorrem no processo independente.

O experimento se resume à criação, desenvolvimento, produção e venda de três títulos ilustrados originais, processo que contou com a participação dos estudantes de graduação Julia Ungerer e Lucas Bevilaqua, além do professor proponente do experimento e autor deste trabalho. A ideia de ter três livros permitiu que pudéssemos estabelecer uma avaliação comparativa dos custos e das relações com o mercado editorial, que será apresentada mais à frente.

Nas últimas duas décadas, vimos que o desenvolvimento de novas tecnologias de produção do livro possibilitou a ampliação não só da quantidade, mas também das formas de publicação. Se nos atermos ao livro impresso, poderemos elencar mudanças tanto no processo de pré-impressão – fotolito digital ou mesmo ausência de fotolito, por exemplo – quanto no próprio processo de impressão – máquinas de impressão sob demanda, sistemas mais modernos de impressão que, prescindindo do fotolito, podem produzir pequenas quantidades com custos acessíveis etc. Todas essas mudanças que afetam as formas de produção podem ser somadas às vendas online e à proliferação de feiras especializadas em publicações independentes pelo país. Os motivos desse crescimento também passam pela difícil entrada no mercado editorial, bem como pelas condições impostas pelas editoras para publicações. Para as editoras, também é um ambiente mais favorável, uma vez que a manutenção de títulos esgotados, barateamento do investimento inicial ou preocupações com estoque são fatores importantes para a sustentabilidade de uma casa editorial (ARAÚJO, 2011, p. 2).

### 3.3.1 Cadeia Produtiva do Livro Impresso

Analisando internamente a cadeia produtiva do livro impresso no mercado editorial, podemos dividi-la em quatro etapas: a primeira é caracterizada pela criação literária; a segunda, pela edição do original e preparação para publicação; a terceira, pela produção, que consiste em impressão, encadernação e finalização do livro; e a quarta, pela comercialização, que inclui tanto a distribuição do livro pelas praças como a venda. Para cada uma dessas etapas, compreendem-se papéis e profissionais específicos.

A criação envolve o trabalho de autoria, que pode contar com um único autor ou autores. Basicamente, quando falamos de livro ficcional, trata-se da criação da narrativa propriamente dita. A segunda etapa, da edição, já compreende um trabalho que necessariamente envolve mais profissionais: o próprio editor – a quem cabe avaliar, selecionar e editar o original – designers, revisores, ilustradores – que por vezes podem se encontrar na primeira etapa, criando o original junto com o escritor –, entre outros. A parte de produção também envolve, além de profissionais do setor gráfico, maquinários e insumos como papéis, tintas, colas, etc. A quarta etapa, de distribuição, envolve além dos profissionais uma logística de armazenamento e distribuição dos livros. Essa última etapa também compreende o ponto de venda, onde o livro é exposto ao consumidor final: livrarias, escolas etc.

### 3.3.2 Distribuição do preço do livro

O valor final de venda do livro para o consumidor é proporcionalmente repartido entre essas quatro etapas. Segundo a publicação do BNDES de 2005 *A Economia da Cadeia Produtiva do Livro*, de Fábio Sá Earp e George Kornis (2005), pesquisa em toda a cadeia produtiva do mercado brasileiro entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000 indicou que essas parcelas compreendem: 50% na etapa de distribuição, 25% custos editoriais e manufactureiros, 15% de lucro da editora e 10% de direitos autorais. Apesar de ser uma publicação de 2005, acredita-se que pouco ou nada tenha mudado nesses valores. Assim, se considerarmos, por exemplo, um preço médio de livro a R\$ 40,00, temos R\$

20,00 para a distribuição/livraria, R\$ 10,00 para custos editoriais e manufactureiros, R\$ 6,00 de lucro da editora e R\$ 4,00 de direitos autorais.

Como o preço no Brasil não é tabelado, ou seja, cada livraria tem autonomia para colocar o preço que preferir, temos, então, uma variação desses valores, que não alteram tanto a distribuição, com exceção dos direitos autorais. Isso porque, como a editora vende o livro basicamente pelo mesmo preço para as livrarias, independentemente dos valores vendidos por essa última, o percentual de direitos autorais é calculado sob o preço de venda para a distribuidora/livraria, e não sob o preço final da venda. Ou seja, se calculados os percentuais de direitos autorais pelo preço vendido pelas editoras, temos um valor de 5% do preço final direcionado para o pagamento da etapa de autoria.

Mais recentemente, os ilustradores passaram a ser considerados coautores dos livros, o que permite que sua remuneração seja também pelo repasse de direitos autorais. Embora haja diversas formas de remuneração desse profissional, quando ela é feita pelos direitos autorais, normalmente se dá pela divisão com o escritor. Supondo uma divisão igualitária, o que nem sempre acontece, temos uma remuneração de 2,5% do preço final do livro, ou seja, R\$1,00. Se um livro vende aproximadamente mil exemplares, temos então uma remuneração próxima de R\$1.000,00.

Segundo a mesma publicação do BNDES, que entrevistou profissionais do mercado editorial em busca de informações a respeito da economia do livro, o grande problema é a incerteza com relação à aceitação do produto. Além disso, uma pequena parte dos títulos lucrativos acaba por bancar a outra maioria deficitária: “o maior problema é que nunca se sabe qual será a reação do consumidor diante de um produto [...] aproximadamente 10% das obras dão lucro, 20% se pagam e 70% dão prejuízo” (EARP; KORNIS, 2005 p. 21). Ou seja, se um livro que vale R\$ 40,00 é considerado pago, significa que a venda dos livros foi equivalente ao gasto da editora. Assim, se a editora gasta 25% do preço final do livro e 10% desse valor com direitos autorais, podemos dizer que, em uma tiragem de mil exemplares, R\$10.000,00 foram gastos pela editora. Se considerarmos a venda de 25% dos livros e os 10% relativos aos direitos autorais,

teremos uma quantia de aproximadamente R\$10.550,00. Assim, para o livro ser considerado pago, serão necessários, de 1.000 produzidos, 264 exemplares vendidos. Dentro dessa lógica, a editora não tem nenhum lucro e os autores recebem o montante total próximo de R\$550,00. Para que o livro seja considerado lucrativo, então, é necessário que a venda seja superior a 264 exemplares.

### **3.3.3 Metodologia usada no experimento**

Para que pudéssemos obter um parâmetro de cálculo comparativo para as publicações independentes, precisamos estabelecer percentuais cujo valor final fosse mais lucrativo do que o mercado editorial. Como as publicações independentes trabalham, normalmente, com tiragens inferiores aos mil exemplares publicados pelas editoras, o custo unitário do livro acaba por ser relativamente maior. Assim, foi preciso pensar, para que tivéssemos lucratividade, em custos menores ou inexistentes em outras etapas. Se compararmos a cadeia produtiva do livro na publicação independente, teremos a junção das etapas de criação e edição e praticamente a exclusão da etapa de distribuição, uma vez que normalmente os livros são vendidos de maneira direta.

Por conta disso, estipulou-se que o custo final do livro seria dividido em três partes iguais. Essas três partes seriam: 33% para o pagamento do investimento inicial (basicamente impressão), 33% de lucro e 33% para pagamento de uma próxima tiragem (capital de giro). Para isso, teríamos que obter um livro cujo preço final fosse três vezes o preço de custo e que, ainda assim, se mantivesse dentro de um preço competitivo de mercado. Ou seja, para termos um livro cujo preço médio fosse de R\$40,00, deveríamos conseguir um orçamento de aproximadamente R\$13,00 para o custo unitário com gráfica, ISBN e ficha catalográfica. Assim, teríamos R\$13,00 de lucro a cada livro e R\$13,00 reais de capital de giro. Se essa perspectiva se mostrasse viável, teríamos um título lucrativo com a venda de 33% da tiragem. Para termos uma remuneração semelhante ao mercado editorial, no caso de um livro lucrativo (R\$550,00), precisaríamos vender 43 exemplares (cerca de 83,5% menos do que no mercado

editorial), e logo, uma tiragem total de 129 exemplares (87,4% menor do que no mercado editorial).

Devido à grande diversidade de livros infantis publicados, um dos cuidados que tivemos no experimento foi o de lançar livros de formatos e características diferentes: um foi impresso em preto e branco, o outro em duas cores e o terceiro colorido. Além disso, os dois primeiros tinham um formato pequeno, de 15x20cm, e o último tinha o formato de 21x30cm aproximadamente. Assim, teríamos também a certeza de que seria possível abranger uma gama de possibilidades de publicação mantendo o mesmo processo.

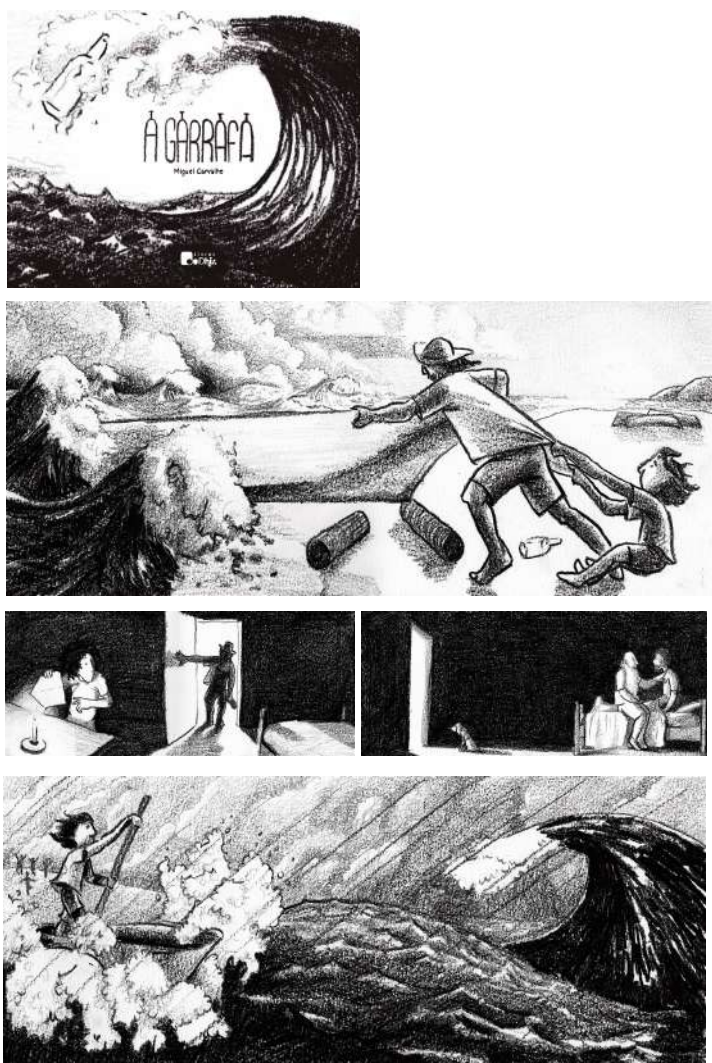
Por estratégia de pesquisa, fizemos o lançamento em duas etapas: o primeiro foi feito dentro da universidade e o segundo em um estabelecimento comercial sem custos. Ambas foram importantes: no caso da primeira, consideramos a inserção que o professor (autor de um dos livros) já tinha no mercado editorial – logo, a expectativa de público era relativamente maior em relação aos outros autores, que eram estreantes – e fizemos a divulgação somente entre os conhecidos/públicos dos outros autores; no caso do segundo, no estabelecimento comercial, fizemos a divulgação entre os conhecidos/públicos dos três autores.

Abaixo seguem, com a identificação de seus autores, as capas dos livros e algumas imagens de miolo. Logo em seguida, há uma tabela onde podemos ver informações mais específicas da produção dos livros.

(6) Capa e miolo do livro *Martina e Luan*, de Julia Ungerer.



(7) Capa e páginas de miolo do livro *Um menino sem grandes habilidades*, de Lucas Bevilaqua (ilustrador) e Elisa de Paula (escritora)



(8) Capa e páginas de miolo do livro *A Garrafa*, de Miguel Carvalho

| Título e autores  | Formato   | Tiragem  | Custo aproximado | Preço final |
|---|-----------|----------|------------------|-------------|
| <b>A) O menino sem grandes habilidades</b><br>Elise de Paula<br>e Lucas Bevilaqua | 130x185mm | 300 unid | R\$ 6,00         | R\$ 25,00   |
| <b>B) Martina e Luan</b><br>Julia Ungerer   | 190x275mm | 250 unid | R\$ 5,70         | R\$ 35,00   |
| <b>C) A Garrafa</b><br>Miguel Carvalho  | 205x140mm | 250 unid | R\$ 4,60         | R\$ 30,00   |

(9) Tabela com informações sobre a produção dos livros



### 3.3.4 Resultados

Os lançamentos, em função da estratégia de divulgação, obtiveram resultados diferentes. Como os parâmetros de lucratividade estabelecidos foram de 33% dos livros produzidos vendidos, temos como resultado preliminar o livro A com 8% vendidos; o B com 11%; o C com 16%. No entanto, os custos de cada livro foram diferentes, tendo então outra margem de venda para estabelecer lucratividade. Assim, temos:

| Título e autores  | Vendidos | Custo Total | 1º Retorno | Meta |
|---|----------|-------------|------------|------|
| A) O menino sem grandes habilidades<br>Elise de Paula e Lucas Bevilaqua | 26 unid  | R\$ 1.800   | R\$ 525    | 29%  |
| B) Martina e Luan<br>Julia Ungerer                                      | 29 unid  | R\$ 1.427   | R\$ 925    | 64%  |
| C) A Garrafa<br>Miguel Carvalho   | 41 unid  | R\$ 1.141   | R\$ 1.160  | 101% |

(10) Tabela com informações sobre o lançamento dos livros

Considerando uma média de todos os livros, temos cerca de 60% da meta de lucratividade atingida no lançamento. Embora não tenhamos atingido a meta de lucratividade em todos os títulos já no lançamento, o montante de 60% de média é bastante representativo. Ou seja, para o título A ter lucratividade, é preciso vender 51 exemplares; no caso do título B, cerca de 14 exemplares; o título C já atingiu a meta. No geral, serão necessários 65 exemplares vendidos para que possamos considerar todos os livros lucrativos.

Esse experimento teve como propósito apenas a vivência de se colocar como autor independente e verificar a possível sustentabilidade econômica do trabalho autoral. Não objetivou resultados tão concretos, em virtude de ter sido um experimento anterior ao início da pesquisa de doutorado. Apesar de poder considerá-lo inconclusivo, uma vez que não temos os dados finais coerentes com os parâmetros estabelecidos, temos ainda uma continuidade das vendas que parece bastante promissora no sentido de atingir a meta da lucratividade e, portanto, uma remuneração justa.

O propósito de vivência descrito acima não é suficiente para afirmar que a autopublicação seja uma prática lucrativa ou sustentável economicamente. No entanto, temos no mercado atual outras referências que sustentam essa afirmação, como aponta a diretora da Câmara Brasileira do Livro (CBL), Fernanda Garcia, na reportagem para a EBC em 2019<sup>12</sup>. Fernanda Garcia aponta para mudanças no mercado editorial que inclui clubes de leitura, audiolivros, livros digitais e participação de livrarias independentes enquanto as grandes redes enfraquecem. Ou seja, o que aponta a diretora da CBL é uma ampliação do mercado, com a descentralização do mercado editorial. Acrescentamos à lista proposta pela diretora o aumento de feiras de publicações independentes e de formas alternativas de publicação, sendo esse último também apontado pela diretora.

Chartier (2014) nos apresentou a relação entre autoria e mercado de forma a evidenciar aspectos de controle, legitimação e produção, trazendo como exemplo a ciência, a religião e a criação ficcional do séc. XVII. Como apontamos em seguida, Pasolini (1981), debruçando-se sobre o idioma italiano, percebeu situação semelhante alguns séculos depois. A partir disso, podemos dizer que toda a produção de conhecimento, e também de sentido, vem historicamente sendo alvo de disputas políticas e econômicas.

Na disputa de narrativas entre a ciência e a religião apontada por Chartier (2014), a igreja e a aristocracia ocupavam lados antagônicos: ambas se utilizando do poder para legitimar, autorizar, censurar e regular as publicações, devido à ameaça ao *status quo*. Mais adiante, podemos perceber situação semelhante. Com a expansão do mercado, a disputa pelo consumo do público passou a ser travada pela aristocracia e pela recém-criada burguesia. Agora, além da censura e das formas de legitimação herdadas da disputa anterior, há também o poder financiado da produção. Dessa vez, enquanto o conteúdo científico já possui critérios melhor estabelecidos para sua legitimação, o conteúdo ficcional se torna alvo da disputa. O domínio gira sobre o poder econômico e as disputas por mercado. Na sequência, a disputa passou a ser pela divulgação e distribuição: conseguir um alcance maior de inserção do produto no mercado internacional. A globalização

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2019-10/mercado-literario-brasileiro-esta-em-transformacao>> Acesso em: 20/02/2022

foi o cume desse episódio, com consequências já descritas anteriormente. A disputa entre a burguesia consolidada em grandes corporações e o Estado visava o controle da produção ficcional e científica através de seu financiamento, ou em outros termos, da sustentação de seus produtores. Atualmente, percebemos essa disputa no campo virtual, uma vez que a internet e as mídias digitais possibilitaram publicações com baixo ou nenhum custo. Novamente, a disputa por canais e público encontra novas e recentes corporações, que buscam controle, concentração e legitimação pelo dinheiro e pela amplitude de acesso.

O que percebemos ao longo dessa trajetória é que há sempre uma disputa pela manutenção do *status quo*, que se vale da força política e econômica. Essa situação é semelhante àquela os ambientalistas encontraram no cenário que construiu o termo sustentabilidade. O domínio, atualmente, é pela hegemonia na produção de conteúdo. Em âmbito mundial, esse domínio se dá através da concentração da produção de conteúdo nos países ricos – através do financiamento de seus produtores – concentração baseada na exploração das nações mais pobres e consumidoras. Essa hegemonia, semelhante à monocultura, traz a necessidade de eliminação das ameaças, normalmente por envenenamento e/ou eliminação da diversidade. A situação nos remete a excessos, sufocamento dos recursos naturais e da diversidade, intoxicação e poluição – que podemos também observar em uma produção cultural massificada, uma vez que o mesmo conteúdo é consumido em dimensões globais.

Já os defensores de uma produção mais sustentável têm como objetivo uma produção diversificada em menor escala, que atenda às necessidades locais e evite os métodos de controle das monoculturas. Todavia, esse apelo por diversidade e incentivo à produção local encontra resistência até entre os pequenos produtores, tamanho o poder da produção massificada.

Portanto, no enfrentamento à produção massificada e todo seu potencial nocivo, encontramos a produção local como alternativa. Busca-se, assim, contrapor o controle da produção – o financiamento regulatório, a falta de autonomia na produção, a produção em larga escala, os modelos de distribuição –

à produção por pequenos produtores, com acessibilidade às necessidades locais e à pluralidade cultural.

Contudo, uma vez que todo caminho tem seus riscos, é preciso garantir que a produção não perca de vista a diversidade temática. Da mesma forma, é importante garantir que essa produção tenha reconhecimento na localidade. Para isso, faz-se necessário a busca por **compreender os conflitos que perpassam as manifestações no contexto local, para que a representação desse conflito no objetivo final traga o reconhecimento por parte da sociedade local como representatividade**. Ela é, ainda, a busca pela riqueza da diversidade. Trata-se do plural encontrando seu espaço, reconhecendo seus semelhantes e suas especialidades diante do mundo. Assim, a escolha por trabalhar o livro como meio, a cultura popular como recorte e as manifestações culturais como objetos de estudo compõe o que chamamos de “etnomaterialização”: uma alternativa frente ao sistema hegemônico de produção de sentido.

## 4. Etnomaterialização: livro e a comunicação da cultura

A aproximação com a etnografia traz importantes contribuições metodológicas ao campo do design, especialmente no que diz respeito à sustentabilidade comunicacional. **O olhar etnográfico busca na singularidade e na particularidade uma perspectiva que valoriza a alteridade e a diversidade.** O potencial desse olhar e seu ferramental metodológico serão extremamente importantes para esse trabalho, em especial sua aproximação com a literatura e a narrativa.

Para essa aproximação, teremos como base o trabalho de Mariza Peirano (PEIRANO, 2014), que apresenta uma perspectiva mais contemporânea e plural do olhar etnográfico. Peirano (2014), em seu artigo, descreve inicialmente uma experiência absolutamente cotidiana, na qual ela mesma vai a uma repartição pública resolver um problema burocrático de recadastramento do seu título de eleitor. Dessa situação em que aparentemente tudo parece banal e sem importância, Peirano (2014) consegue, a partir de um olhar mais distanciado da experiência, construir uma reflexão sobre identidade e a pesquisa etnográfica.

### 4.1 Etnomaterialização e Mariza Peirano: uma perspectiva etnográfica

O que iremos chamar de “etnomaterialização”, ao final deste capítulo, será o resultado de uma pesquisa em design realizada através de uma abordagem que atravessa os campos da antropologia e da etnografia. Para isso, devemos compreender como se dará essa aproximação, investigando como esses conceitos podem potencializar o ferramental teórico do presente estudo.

O conceito de etnografia traz os radicais gregos *ethos* – cultura – e *grafe* – grafia – evocando como principal significado a descrição da cultura por uma perspectiva diretamente ligada à empiria. Em seu texto, Mariza Peirano (2014) destaca a dimensão material dessa empiria, o que pode ser lido por diferentes técnicas de registro e veiculação de informação.

Início por um lugar comum: como todos sabemos, a etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria – eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo o que afeta os nossos sentidos –, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas

dados coletados, mas questionamentos e fonte de renovação. (PEIRANO, 2014, p. 380)

Em seu estudo, Mariza Peirano (2014) diferencia a etnografia como técnica, método ou área, ajudando a distinguir sua função dentro e fora da antropologia. Para nossa pesquisa, o que essa distinção aponta é que se tomada como técnica de pesquisa da etnologia, a grafia da cultura reduz-se ao papel do processo de registro e divulgação acadêmica. Nesse caso, a etnografia como técnica exclui as contribuições de sua discussão sistêmica (método) e os diferentes processos de documentação (outras técnicas) ficam menos visíveis. Como método – etnográfico – pode-se identificar um conjunto amplo de objetivos gerais e específicos, deixando-se espaço para que as técnicas de pesquisa sejam ainda classificadas e possam gerar análises diferenciadas por conta dos meios, suportes e tecnologias empregados (como no caso das abordagens dos estudos em design). Já como área, a autora descreve uma perspectiva que seria conflitante com o uso por outra área de estudos, como o design. O método etnográfico pode ser usado na pesquisa em design (como área) e se valer de diferentes ferramentas de registros e de veículos de difusão como ferramentas instrumentais do design (como técnica).

Tendo essa explicação como base, a etnomaterialização é uma abordagem proposta para destacar o papel da etnografia, como método, dentro da pesquisa em design, como área. A comunicação visual pode contribuir para ler a cultura através de uma reflexão mais aprofundada de materiais e técnicas de representação, que ganham mais amplitude enquanto estudo das técnicas de registro e pesquisa.

O grafar, presente na etimologia do termo, é vinculado muitas vezes a uma descrição final exclusivamente em texto, pela própria influência histórica dos métodos científicos, como vemos nesse extrato da mesma autora: “transformam, de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto” (PEIRANO, 2014, p. 386). Entretanto, a própria história da antropologia já desconstruiu esta visão redutora de difusão e edição do registro. A materialidade não é somente a forma como se acessa a empiria ou uma etapa no meio do registro que será analisada pelo texto,

ela pode ser a própria prática descritiva. Etnovídeo, etnodocumentário, etnoficção são apenas alguns dos exemplos onde o radical grafia dá lugar à especificação de uma materialidade criativa. Ao falarmos em etnomaterialização, tentamos destacar a dimensão material do registro de uma cultura, o “grafar” que é, por si só, um novo nicho de investigação onde novas questões surgem em diálogo com a área do design e da comunicação visual.

Acredita-se que o método etnográfico, com esse acento na sua materialidade, encontra-se na cultura não só como expressão da empiria, mas enquanto registro e difusão de uma reflexão sobre essa mesma empiria, o que possibilitaria ampliar a interdisciplinaridade dessas áreas, contribuindo para expandir o campo de estudo do design. A metodologia projetual, bem como a sua episteme no campo do design, podem expandir os estudos etnográficos. Estamos interessados, portanto, em compreender o fazer etnográfico e sua metodologia voltada à alteridade, assim como seu aspecto autoral, sob o ponto de vista do afeto e da necessária documentação e registro – o que para autores como Favreer-Saada e Siqueira (2005), Clifford et al (2008), Geertz (2008) e Ingold (2011), passa pelo caráter subjetivo e interpretativo.

**Longe da pretensão de fazer um trabalho etnográfico, trata-se aqui de procurar compreender o que há no método etnográfico que possa servir como matéria-prima para a construção de uma narrativa ficcional que descreva um fenômeno cultural específico, matéria-prima para a construção final de uma narrativa ficcional.** O livro, objeto final, será desenvolvido como materialização – produto, próprio do fazer projetual –, a partir do registro e documentação – que são próprios do fazer etnográfico.

A aproximação traz em si, ainda, possibilidades de expansão do campo da etnografia, não só pela maneira como se apresenta um resultado científico – no caso dessa pesquisa, em um livro de ficção infantil –, como também pelo uso da metodologia projetual e de pesquisa do design. Essas aproximações podem produzir resultados inovadores no âmbito da obtenção de registros, seja por meio de formas alternativas de documentação visual, para além dos meios tradicionalmente utilizados da fotografia e do vídeo, seja pela análise dos

materiais e processos registrados – tanto o design quanto a etnografia têm autores que são referência na análise do material. O campo da antropologia procura uma abordagem pelo viés das ciências sociais: fenomenológico, dialético, etc. Embora frequentemente encontremos esse tipo de abordagem no campo do design, em especial na comunicação visual, aplicam-se ainda reflexões de campos como a semiologia, a semiótica, a iconografia, o formalismo e a gestalt. Especificamente neste trabalho, trabalhamos com a já citada semiologia da realidade de Pasolini.

Partindo do **fazer projetual, que pressupõe um uso ou um consumo do produto projetado, essa pesquisa pretende obter como resultado um produto de comunicação visual**. Portanto, tendo o design nascido da parceria com a indústria na produção de objetos de consumo e seu aperfeiçoamento ao longo da história, pode agora pensar formas alternativas de difusão dos resultados científicos encontrados, bem como levar ao público geral o conteúdo tradicionalmente consumido na academia de forma hermética, entre os membros de um pequeno grupo.

Para Peirano (2014), **a pesquisa antropológica depende do estranhamento – natural ou provocado – de eventos vividos ou observados**. Ou seja, daquilo que nos surpreende, ou de um olhar que procura, nas palavras de Pasolini, “desnaturalizar” a “Realidade Viva, Observada ou Contemplada”. Nesse sentido, Peirano (2014) é categórica ao afirmar não ser possível o estudo da antropologia sem a pesquisa empírica. Assim, tudo o que nos afeta os sentidos é matéria-prima para o estudo antropológico, oferecendo potenciais “questionamentos” e servindo como “fonte de renovação” (PEIRANO, 2014, p. 380).

Nesse sentido, a autora defende que a etnografia tem um potencial teórico para a diversidade, construindo um conjunto de perspectivas. O que Peirano (2014) vai categorizar como “bricolage intelectual” depende, de maneira crucial, da constante reinvenção de novas maneiras de pesquisar. Ainda nesse caminho, aponta riscos e virtudes da própria antropologia. Surpreendentemente, quando nos deparamos com tais aspectos, percebemos a relação direta de proximidade com os



riscos apontados por Gamba e Sarmento (GAMBA; SARMENTO, 2019) no que tange à sustentabilidade comunicacional.

Os riscos que nos relata Peirano (2014) são “relações de poder desigual entre pesquisadores e nativos, suposto exotismo dos não ocidentais, a fabricação dos especialistas regionais e o financiamento politicamente direcionado” (PEIRANO, 2014, p. 381). Por outro lado, as virtudes se encontram no reconhecimento da diversidade das culturas: na combinação universal e da diversidade, nas unidades de estudo, nos constantes empréstimos que atravessam outros modos de conhecimento, e o mais importante, no despertar para novas realidades desconhecidas do senso comum, através de formas alternativas de pesquisa e difusão.

Ainda sobre os riscos a que se refere Peirano (2014), são bem semelhantes aos apontados por Lyotard (apud GAMBA JR.; SARMENTO, 2019) quando esse reflete sobre a ciência como produto da linguagem. Nela, ele reconhece maior ou menor valorização de determinados saberes (financiamento politicamente direcionado), o que implica compreendermos fatores específicos de legitimação – contextos, interesses e poder. Nesse sentido, o que defendem Gamba Jr. e Sarmento nada mais é do que uma observação da comunicação; um distanciamento e, mais do que isso, um estranhamento – natural ou provocado – para detectar toxicidades semióticas. Os autores relatam também que, dentre as falácias do “senso comum” – para usar as palavras de Peirano (2014) –, temos a ideia de um sujeito passivo ou integralmente autônomo, acarretando uma relação de poder desigual entre pesquisador e nativo, nesse caso entre emissor e receptor. Por outro lado, há propostas de equidade comunicacional e diversidade nesse mesmo artigo, assim como a relação da marginalidade (diversidade) – forma de resistência –, mas que correm o risco de serem rapidamente incorporadas pelo discurso médio e, por fim, pelo discurso hegemônico (universal).

Se Pasolini (1981) e Peirano (2014) consideram a possibilidade de estranhamento e desnaturalização através da realidade – uma vez que o primeiro defende uma semiologia da realidade, descrevendo suas camadas e léxicos, e a segunda defende o empirismo, portanto a aproximação da realidade através dos

sentidos, como fonte de “questionamentos e renovação” –, podemos então presumir com mais certeza o lugar da etnomaterialização. A perspectiva do design, através dos conhecimentos de produção industrial e comunicacional, pode dar materialidade à perspectiva etnográfica. Portanto, essa perspectiva, além de analisada e refletida, nos entrega também produtos físicos, para além da produção textual, podendo então desenvolver produtos etnográficos: produtos que sejam construídos a partir de e carreguem um registro etnográfico.

#### **4.2 Ficcional e documental**

A aproximação de autores da antropologia do potencial narrativo, literário e interpretativo da etnografia, além da experiência de Jean Rouch e de posteriores discussões sobre as aproximações também com a narrativa ficcional (etnoficção) constroem para este trabalho uma base fundamental para se pensar a narrativa ficcional como veículo de registro e documentação etnográfica. Mas, além disso, é preciso alicerçar a discussão em outros pensamentos que não só o da etnografia, mas principalmente o papel comunicacional como um dos objetivos destacados neste estudo. Por isso, uma perspectiva semiológica será fundamental.

Dentro da perspectiva mais ampla dos estudos da semiologia, adotamos Pier Paolo Pasolini (1981 e 1990) por causa de um discurso que reverbera a preocupação da sustentabilidade comunicacional, já evidenciada no artigo de Gamba Jr e Sarmiento (2019) anteriormente mencionado. Para além do estudo exclusivo de uma mídia tradicional na comunicação, Pasolini aponta para o potencial narrativo e semiológico das coisas – objetos, artefatos e a própria realidade – que é bastante interessante para o desenvolvimento da pesquisa, preocupada em grafar a diversidade de formas e materiais da cultura (PASOLINI, 1990, p. 125-135).

Assim, se para Pasolini – como previamente discutido em minha dissertação de mestrado (CARVALHO, 2012) – o potencial significativo dos objetos, das coisas e por fim das imagens confere à própria imagem e ao livro de imagem uma narratividade, é portanto a partir da comunicação visual, levando em

consideração a semiologia da realidade de Pasolini (1981), que iremos analisar o material coletado e, posteriormente, construir a narrativa alicerçada nessa análise.

Embora alguns antropólogos defendam a fotografia como uma espécie de “confirmação de presença do pesquisador” – ou seja, a fotografia é um documento de prova<sup>13</sup> –, é essa a construção da autoridade etnográfica: “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘Você está lá... porque eu estava lá’” (CLIFFORD et al., 2008, p. 18). Trata-se de uma autoridade próxima do conceito estabelecido por Benjamin ao analisar a narrativa: para ele, o narrador divide-se em dois tipos, o estrangeiro e o ancião. O primeiro é aquele que viaja para fora da sua localidade e volta cheio de histórias para contar; o segundo é o que se mantém na cultura local e é a memória daquela cultura (BENJAMIN, 1987, p. 198-199).

O peso de “verdade” e “documento” depositado pelos autores sobre a fotografia pode ser revisto a partir do momento em que se afirma que:

É mais do que nunca crucial para os diferentes povos formar imagens complexas e concretas uns dos outros, assim como das relações de poder e de conhecimento que os conectam; mas nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens. Elas são elaboradas – a crítica dos modos de representação colonial pelo menos demonstrou bem isso – a partir de relações históricas específicas de dominação e diálogo. (...) O trabalho de campo etnográfico permanece como um método notavelmente sensível. (CLIFFORD et al., 2008 p. 19-20)

Em consonância com o discurso já antecipado por diversos autores da antropologia e da etnografia, em especial sobre seu potencial narrativo e sobretudo ficcional, Rancière (2005) é uma referência importante. O autor aprofunda a discussão levando-a ao campo da política, apontando o poder que as imagens têm enquanto objetos políticos. Rancière (2005) atravessa a discussão sobre *poiesis* e *mimesis*, que se acredita ter relação direta com a questão teórica inicial deste trabalho, colocando a *poiesis* como o aspecto mais poético e fantasioso da ficção, de um lado, e a *mimesis* como um caminho mais representativo, “literal”, realista, menos expressivo ou subjetivo da documentação,

<sup>13</sup> De acordo com CLIFFORD et al. (2008), “como toda fotografia, afirma uma presença – a da cena diante das lentes – e sugere também outra presença, a do etnógrafo, elaborando ativamente esse fragmento da realidade”(CLIFFORD et al., 2008, p. 18).

de outro. Sem julgamento de valores, Rancière (2005) aponta apenas que se trata de uma maneira de produzir expressões, o que não ignora nem diminui nenhuma outra. Através dessa discussão, ele chega a declarar “revogada a linha divisória aristotélica entre a história feita pelos Historiadores” – aqui entendida como registro e documentação, demonstração e descrição – “e pelos poetas” – poesia e ficção (RANCIÈRE, 2005, p. 56).

Outros fatores importantes, segundo Pasolini (1981), são o aceleração do ciclo de consumo, a perda da capacidade de retenção de informação e a ausência de tempo para a reflexão crítica. Como resultado, há uma falência dos processos de memória e sedimentação histórica.

Pasolini vai abordar este tema muito antes do advento de várias das tecnologias contemporâneas, mas com uma preocupação visionária. Além das revisões sobre quantidade de informação e excesso de exposição a estímulos e a imagens técnicas, Pasolini nos convida a entender quais sistemas se aproveitam dessa profusão. As primeiras consequências parecem óbvias, como as falhas em processos de concentração, de memorização e de aprofundamento de questões – sempre lembrando que também podemos apontar as vantagens como, por exemplo, a potencialidade de conexões, agilidade de pesquisa e democratização de acessos. O autor vai lembrar que o excesso pode tanto se constituir como um vetor de diversificação quanto de massificação de processos hegemônicos. (GAMBA; SARMENTO, 2019, p. 75)

Pasolini (1981) e Walter Benjamin (1987) coincidem na visão de que o processo de comunicação, mesmo há décadas atrás, já apontava para uma perda do saber próprio da concentração, memória e aprofundamento. Mesmo que suas perspectivas possam ser compreendidas como visionárias, uma vez que não poderiam prever todo o desenvolvimento tecnológico atual, podemos, por assim dizer, confirmá-los ou até atualizá-los. Para isso, o trabalho de Bernard Stiegler (STIEGLER, 2008) é de fundamental importância, pois aponta para o desenvolvimento de tecnologia mnemológica. Especialmente em um estudo que mais do que a visão particular do campo da arte, opta por uma abordagem comunicacional do objeto literário.

Para o autor, a capacidade do ser humano de registrar e exteriorizar o pensamento torna-o partilhável, transmissível; por isso, um saber. Mas os equipamentos de memória hoje produzidos, contraditoriamente, vão aos poucos substituindo as competências humanas, transformando em última análise o ser

humano em um ser obsoleto ao exteriorizar cada vez mais suas funções cognitivas. Com isso, ao perder a potência de saber, ele perde também a experiência sensível, isto é, o poder de individuação diante da produção e recepção de conteúdos. Trata-se de uma espécie de paradoxo: ao mesmo tempo em que exteriorizar a memória permite compartilhá-la, provoca a perda do saber e da individuação.

Paralelamente, Walter Benjamin (1987) já havia previsto o fim da experiência como precedente do fim da narrativa, sua preocupação central. Para o autor, a função narrativa estava em vias de fragilização por uma acelerada mudança dos processos de vivência da experiência humana. Como, para Benjamin, a narrativa é construída através da experiência e de seu intercâmbio, o fim dessa experiência traz consigo, portanto, o fim da narrativa. Segundo o autor, toda narrativa tem sua dimensão utilitária: capacidade de dar conselhos. Essa capacidade tem a ver com a capacidade de “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Isso porque **o “lado épico” da verdade, a sabedoria, está em extinção, justamente porque a sabedoria é construída pelo intercâmbio de experiências – a comunicação vista como uma experiência profunda de troca de sentidos entre sujeitos e grupos sociais e não só de fruição estética.**

Por outro lado, a consolidação da burguesia destacou uma nova forma de comunicação: a informação. Por sua característica latente, as informações precisam ser plausíveis e “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Ibidem, p. 203), o que poderia ser entendido como uma distorção do papel da comunicação na sociedade, associando-a a um utilitarismo redutor – um dos estigmas do estudo da comunicação diante do estudo das artes. No caso da narrativa, isso acarretaria o risco de que a interpretação já venha pronta e, sob o ponto de vista de Lyotard (2009), Pasolini (1981), Gamba Jr. e Sarmiento (2019), previamente legitimada, sem abertura para liberdades individuais, visão crítica e interpretações variadas. Ou seja, a informação acaba com a experiência narrativa, pois diferentemente daquela, a narrativa conserva uma potência essencial que, mesmo depois de muito tempo, é capaz de novamente se desenvolver.

Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica.” [...] “Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

A informação, pelo propósito mais imediatista e circunstancial, carrega consigo um valor que se mantém apenas enquanto ela é nova ou atual. Pasolini (1981) desenvolve essa ideia para o ciclo acelerado de produção e consumo, cujos riscos concordam com os riscos apontados por Benjamin (1987): **a perda de capacidade crítica e reflexiva, que abre espaço para uma forma de comunicação assertiva, impositiva e menos interpretativa.**

Para Benjamin (1987), o ser humano não cultua, hoje, o que não pode ser abreviado, mas, para o ouvinte da narrativa, o mais importante é assegurar a possibilidade de sua reprodução. Nesse caso, no entanto, a reprodução se difere do sentido reprodutivo da produção industrial, uma vez que **exige uma competência “artesanal”: a experiência do encontro, do partilhar de experiência e, sobretudo, o exercício da reminiscência, da memória.** Assim, conclui: “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (Ibidem, p. 210)

Benjamin (1987), assim como Rancière (2005), aponta também para um esfumaçamento dos limites entre o ficcional e o documental. Para o autor, "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Ibidem, p. 224). Portanto, é sobre a experiência da narrativa que podemos estabelecer a reminiscência e a memória, uma vez que, conforme já foi dito, ela é a mais “épica das faculdades”. A narrativa não só é potencialmente uma poderosa ferramenta de registro e troca de experiências, como também traz em si sua dimensão de alteridade, fundamental para uma perspectiva etnográfica na comunicação. Por fim, ela traz em si a necessidade de uma reflexão crítica, **pela exigência de interpretação e, justamente por conta dessa competência, seu**

**potencial de permanência, já que é capaz de ressurgir mesmo depois de muito tempo.**

#### **4.3 Livro de imagem: comunicação e experiência narrativa**

Nesse momento, acreditamos que seja importante a abordagem do objeto de experimentação do trabalho, o livro de imagem, para compreendermos seu papel comunicacional na materialização de uma perspectiva etnográfica. Buscaremos compreender, ainda, seu **potencial narrativo e de memória, bem como seu diálogo com o público pretendido**. Aqui, também tentaremos justificar sua escolha como objeto de experimentação de registro e documentação.

Em primeiro lugar, é importante compreender o tipo de objeto que estamos trabalhando. O livro de imagem é caracterizado pela ausência total, ou praticamente total, da linguagem verbal. Diz-se “praticamente” porque muitas vezes temos um conteúdo textual mínimo ou muito reduzido, mas fundamental para a narrativa, como título, alguma fala ou mesmo alguma sentença narrativa. Porém, todo o seu potencial narrativo é representado pela linguagem visual e sua construção é feita através das ilustrações. Voltamos ao grafar ligado ao texto que problematizamos na obra de Peirano (2014). Aqui, o texto escrito é totalmente substituído pela linguagem pictórica, justificando a escolha desse objeto como proposta a fim de tornar evidentes questões comunicacionais no âmbito da etnomaterialização.

Para Benjamin (1987), o encontro entre narrador e ouvinte é essencial, diferentemente do romance, em que a leitura é solitária. Esse encontro, essa partilha de experiência, tem fundamental importância para a vivência narrativa se comparada à leitura de um romance, cujo consumo se dá muitas vezes em um contexto solitário. Claro que, nesse momento, Benjamin (1987) está falando da narrativa oral. Dada as devidas proporções, acredita-se que o livro, em especial o livro ilustrado e sobretudo o livro de imagem, traz em si características semelhantes à experiência do ato de narrar descrito por Benjamin, porque sua

especificidade da forma de narrar possibilita uma outra forma de experimentar a narrativa.

Em primeiro lugar, na maioria dos casos, a leitura do livro de imagem ou ilustrado, ou ainda do livro infantil de maneira geral, é compartilhada. Mesmo no caso daqueles livros com nenhum texto, a companhia é muitas vezes requerida, porque a leitura compartilhada não tem o objetivo de “esclarecer o texto” para a criança, supondo previamente uma dificuldade de compreensão, mas sim o de explorar o ato afetivo do compartilhamento da narrativa e o intercruzamento de interpretações. O livro infantil, e em especial aqui o livro de imagem, como comentamos em trabalhos anteriores (CARVALHO, 2012), aponta para o potencial narrativo das imagens justamente pela experiência “presencial” do leitor frente aos acontecimentos.

De maneira geral, a narrativa é possível pela capacidade do leitor ou espectador construir, a partir da observação de imagens expostas em uma determinada sequência, relações de continuidade espaço-temporal. A partir da interpretação e complemento de elipses temporais próprias do livro de imagem, ele pode construir um fio narrativo contínuo. Ou seja, de certa forma, o livro de imagem propõe uma relação entre o espectador e a narrativa próxima da ideia da realidade observada que faz parte da semiologia da realidade de Pasolini. Isso quando não se aproxima de uma realidade vivida, já que alguns autores têm a habilidade de fazer com que o espectador se sinta dentro da narrativa, mesmo que, sabemos, isso se trate da representação de uma realidade figurada.

Também conforme já discutido anteriormente (CARVALHO, 2012), em acordo com o que aponta Sophie Van Der Linden (LINDEN, 2011) quando analisa a relação entre texto e imagem, costuma-se colocar sobre essa última uma certa aura de verdade. Isso porque, em determinados livros cujo conteúdo textual é conflituoso no que se refere ao conteúdo imagético, a percepção final, segundo a autora, é a de que o primeiro (textual) é ironia ou desconhecimento, enquanto o segundo (imagético) está próximo da verdade. Essa sensação de verdade pode ser conectada com o que CLIFFORD et al. (2008) descreve a respeito do uso da fotografia: denuncia a presença física do pesquisador no campo. Ela é um registro



do real. É, portanto, em uma sequência de imagens, no livro de imagem, que sugerimos uma presença física na cena e, por isso, classificamos de “realidade observada”.

É no âmbito da experiência de compartilhar uma narrativa de cunho visual oriunda de uma experiência observada no livro, que o mecanismo de leitura do livro de imagem se aproxima, segundo acreditamos, do que Benjamin (1987) propõe a respeito da narrativa originalmente oral. Isso porque o primeiro guarda as principais características da segunda: não é explicativa como a informação, mantendo-se aberta a interpretações; propõe uma abordagem empírica, trazendo a vivência da troca de experiência e saber, preocupação de Stiegler (2008); lida com as primeiras camadas da semiologia da realidade de Pasolini (1981), ou seja, aquelas mais próximas da experiência vivida ou observada; é capaz de se guardar potencialmente ativa como a semente de trigo de Benjamin (1987); por fim, apresenta o esfumaçamento dos limites entre ficção e documental propostos por Rancière (2005), assim como o potencial mnemônico sugerido por Benjamin. Por isso, acreditamos que a narrativa ficcional por imagem traz em si todo o potencial para a materialização de uma perspectiva etnográfica. Potencial de registro e documentação, potencial de memória e reminiscência e, por fim, potencial de difusão, pela característica fixa, formal e imóvel, como produto de consumo.

## 5. Sustentabilidade Comunicacional na Manifestação de Mascarados

O reconhecimento apontado por Anderson (2013), em conjunto com a resistência de Pasolini (1981), bem como as atuais diretrizes para um desenvolvimento sustentável da ONU – que defende o desenvolvimento em escala local – nos fazem pensar o livro e a publicação independente como alternativas que favoreçam a diversidade e os reconhecimentos sociais locais, como resistência aos históricos modelos hegemônicos de produção/dominação. Para isso a escolha de um recorte que dê clareza a essas questões foi fundamental. O recorte escolhido para este trabalho, portanto, foi o da cultura popular, principalmente pela sua dimensão local. Para compreendermos melhor, precisamos definir o que entendemos nesse trabalho como cultura popular.

### 5.1 Cultura Popular

A partir do livro *Teoria Cultural e Cultura Popular: uma introdução*, de John Storey (2015), podemos ter um panorama amplo das principais teorias sobre cultura, e os diferentes entendimentos sobre cultura popular. Storey inicia o livro comentando sobre a dificuldade em tratar do conceito, pois ele engloba duas palavras de igual dificuldade de concepção: cultura e popular. Para o autor, é comum que cultura popular seja definida por contraste com outra categoria: cultura folclórica, cultura de massa, cultura dominante, cultura do trabalhador (STOREY, 2015 p.13). O autor afirma ainda que para definir Cultura é preciso compreender o conceito de ideologia. Para isso, apresenta definições diversas, mas acaba concluindo que embora não sejam exatamente sinônimos os conceitos de Cultura e Ideologia "cobrem quase o mesmo panorama conceitual"(STOREY, 2015 p.19). Em seguida vai buscar compreender o termo “popular”.

O primeiro ponto que Storey levanta de Raymond Williams é a dimensão quantitativa – amplo alcance (STOREY, 2015, p. 20). O segundo defende popular, ou cultura popular, em oposição à “alta cultura”, ou seja, definida como cultura residual, inferior. E um terceiro caminho é defini-la como cultura de massa, ou

“irremediavelmente comercial”(STOREY, 2015 p.26). Há ainda uma definição que associa cultura popular com uma cultura “autêntica” do “povo”, ou seja, feita do povo para o povo. Mas o autor questiona essa última por ser difícil definir o que chamamos de povo, bem como condiciona a produção da cultura popular ao uso de matéria prima fornecida comercialmente. (STOREY, 2015 p.29). Uma quinta definição, a partir do conceito de “hegemonia” de Gramsci, vê a cultura popular como resistência à cultura dominante, feita pelo povo como resistência aos interesses dos grupos dominantes. Realça também que o conceito de “hegemonia” pode ser usado para explicar outros conflitos envolvendo etnia, raça, gênero, sexualidade, etc. (STOREY, 2015 p. 33). Uma sexta definição parte dos estudos do pós-modernismo, que não reconhece mais a distinção entre cultura popular e alta cultura. O autor finaliza pontuando, ainda com base nos estudos de Williams, que o que todas essas definições têm em comum é a raiz de seu surgimento na industrialização.

Nesse primeiro momento, acreditamos que há uma sobreposição, nessas definições apontadas por Storey (2015), entre Cultura Popular e Cultura de Massa. Assim, o que iremos admitir como Cultura Popular neste estudo não tem necessariamente uma dimensão quantitativa, uma vez que possa ser produzida em âmbito local, onde a dimensão quantitativa precisa ser relativizada, não utiliza necessariamente matéria prima exclusivamente mercantilizada, nem contudo utiliza apenas matéria prima artesanal ou natural. Nesse caso pode haver uma mistura entre ambas, onde o uso maior ou menor de uma delas não é suficiente para classificar como cultura popular, uma vez que algumas manifestações da cultura popular sequer preveem lucro. Acreditamos que o que entendemos como cultura popular está mais próximo do que Gramsci aponta a partir de seu conceito de hegemonia: a resistência à cultura dominante. Embora possa parecer datado, uma vez que contradiz os estudos mais recentes do pós-modernismo – onde a distinção entre alta e baixa cultura já não é mais aceita, acreditamos que negar tal distinção não é fazê-la deixar de existir. Concordamos que essa dicotomia como juízo de valor não faz sentido, senão para valorizar a cultura dominante. Mas também entendemos que o fato de dar visibilidade à essa distinção não é valorizá-

la, nem concordar com ela. Trata-se apenas de compreender que há grupos dominantes quanto ao próprio processo produtivo de distribuição, que através da força do capital, exerce certa dominância sobre o que julgam ser de menor valor (tudo aqui que não interessa à comercialização).

Em diálogo com essas definições e esses autores, trazemos novamente a obra de Pasolini e seu estudo sobre a cultura em *Empirismo Herege* (PASOLINI, 1981). Pasolini se baseia no modelo linguístico de estratificação marxista da cultura onde se privilegiam estruturas e camadas, propondo, logo no início da obra, a divisão entre alta cultura ou cultura erudita, cultura média e industrial e, por fim, a baixa cultura ou dialetal. Pasolini (1981) vai também destacar, como propomos aqui, um olhar sobre centros e periferias definidos a partir de situações hegemônicas ou não. Esses contextos de exclusão e poder vão afastar os estudos de afetações politicamente corretas que possam apagar sentidos estigmatizantes produzidos pela própria cultura. Assim, podemos ver na reflexão do autor a hegemonia no domínio da intelectualidade da cultura erudita e seus riscos de se tornar sectária ou hermética, mas também outros aspectos hegemônicos como os da cultura média e industrial. Uma expressão de poder quantitativo e de mercado e, portanto, de abrangências e força de significação massiva. Um setor fértil para se discutir as práticas comunicacionais sem equidade e insustentáveis na perspectiva ética, política e de manutenção da diversidade. Já a cultura popular ou baixa cultura, que o autor remete ao dialetal, fala do local e de outra escala de difusão que é mais orgânica e periférica aos centros de poder social.

Além desse olhar para as diferentes formas de exploração e submissão dessa cadeia estratificada, Pasolini (1981) se interessa justo por essa acepção do que ele chama de espacial e geométrica, justo pelo que ela revela de hierarquias e que pode incomodar a outros autores. Por exemplo, para ele é interessante a concepção de “média” para indústria cultural de massa justo por essa posição de interface entre as demais. Um lugar privilegiado de ponte que justifica uma inclinação a se sobrepor, incorporar e absorver as outras duas. Na interação direta propiciada pela posição esquemática, vemos um risco de esfumaçamento de fronteiras privilegiando a posição média. Por outro lado, o “baixo” visto como um

*locus* de base e de sustentação também é interessante não só pelas suas acepções positivas, como de referência, de tradição e de raízes, mas também as acepções negativas: o inferior ou de menor valor. Assim o autor argumenta que na abordagem dessas categorias conceituais, o importante não é apagar seus sentidos, mas dar a eles o potencial de reflexão, pois muitos de seus estigmas encontram-se não só na denominação, mas na *práxis* também.

Portanto, apesar de concordarmos que não deve haver ratificações simplistas de estigmas quanto ao valor entre alta e baixa cultura, entendemos que essa dicotomia ainda persiste como forma de dominância no cenário cultural. E por isso, continuaremos utilizando os termos “alta, média e baixa” para remeter não a culturas de valores superiores e inferiores, mas justamente à luta destacada por Gramsci de resistência aos grupos dominantes, por grupos subjugados e suas produções autênticas. O conceito de hegemonia é de extrema importância para este trabalho, pois além de definir o que compreendemos como cultura popular, também engloba outras lutas entre dominantes e subjugados que se interrelacionam, como as lutas de classe, de gênero, de “raça”, de “etnia”...

Assim, dentro do recorte estabelecido da cultura popular, definimos a manifestação de mascarados, em especial os Bate-Bolas, como o objeto de estudo deste trabalho. Sobre ela, é necessária uma análise sob a perspectiva da sustentabilidade comunicacional, para que possamos a partir dela desenvolvermos formas de resistência aos sistemas hegemônicos.

## **5.2 Bate-Bolas**

A manifestação cultural dos Bate-Bolas é tradicional do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana. Acontece pelas ruas da cidade durante o festejo de Carnaval. Sua origem histórica tem poucos registros, mas os indícios apontam que nasceu da mistura entre manifestações tradicionais europeias, trazidas por imigrantes, com elementos locais.



(11) Carnaval 2018, acervo DHIS.

No artigo *Bate-Bolas: rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas*, Nilton Gamba Jr. e Priscila Andrade (2020) trazem um estudo sobre seu histórico a partir do resgate da origem das manifestações mascaradas que remonta aos festivais inverniais do hemisfério norte – Europa e Ásia. Os festivais reuniam rituais místicos subjugados ao período impróprio para o cultivo.

As máscaras surgem no hemisfério norte com os festivais inverniais, especialmente no continente europeu e asiático. Os festivais inverniais incluíam, em um primeiro momento, um conjunto de ritos místicos subjugados à produção econômica agrícola: inverno como período impróprio para plantio ou colheita. Assim como esta estação rigorosa rompia com o ciclo produtivo, se associava a ela a mudança de alguns padrões do assentamento comunitário – ainda que sempre gerando novos padrões pela própria periodicidade da manifestação. (GAMBA JR; ANDRADE , 2020 p.94)

Os autores apontam que durante esses rituais os manifestantes saíam para a mata e retornavam cobertos de peles de animais, folhagens e outros elementos, de maneira a esconder sua identidade. O disfarce proporcionava uma ruptura com a identidade social e permitia uma revisão da construção social estabelecida. Além

do anonimato, os participantes também vinham com pedaços de animais assustando aos que ficavam (normalmente mulheres), completando a brincadeira que culminava numa catarse coletiva que envolvia excessos – alimentos, danças, sexos e entorpecentes, assim como novos hábitos, funções e estímulos. No artigo então, os autores observam especificamente três principais aspectos de ruptura: a ruptura com os hábitos cotidianos, a subversão da identidade social do indivíduo e a ruptura com a maneira como tomavam consciência do entorno.

Resumidamente, após apresentarem um gráfico que reúne informações sobre a trajetória dessas manifestações na península ibérica e em seguida na América colonial – incluindo as misturas religiosas nesse percurso – chegam aos Bate-Bolas.

Os Bate-Bolas ou Clóvis cariocas – oriundos da região de Santa Cruz na Zona Oeste de Cidade do Rio de Janeiro por volta da década de 1930/40 – emergem em um contexto particular de três marcos urbanos: a construção de uma ferrovia que ligava Santa-Cruz a Mangaratiba, o funcionamento do hangar alemão do dirigível Zeppelin e a existência no local do grande matadouro da cidade [...] A construção da ferrovia trouxe imigrantes de diferentes nacionalidades, como ibéricos, italianos e ingleses. [...] Além disso, o hangar do Zeppelin, na mesma época, trazia imigrantes alemães. O próprio nome, Clóvis, parece ter sido uma corruptela da palavra inglesa ou alemã "*Clown*" em função da denominação dada por imigrantes de ambas as línguas à fantasia que se assemelhava ao palhaço – pela roupa bufante e pelo tipo de desenho feito nas máscaras. O matadouro contribuiu com as bexigas de boi que infladas serviam como as bolas que deram nomes aos personagens e que já eram tradição em festas europeias. O hangar e a cultura alemã contribuíram com um aspecto particular e muito importante da fantasia carioca, o material típico das máscaras: um telado de arame que era pintado com a ilustração do personagem e que prescindia de furos para olhos e respiração, mas, ao mesmo tempo, a transparência não permitia o reconhecimento do brincante. (GAMBA, ANDRADE, 2020 p. 96)

Apesar dos obstáculos para se definir a origem clara do evento, a manifestação dos Bate-Bolas, revela, pela análise das fantasias e seus contextos de surgimento, proximidades com os ritos ibéricos, com manifestações austro-húngaras e alemãs. E, mais tardiamente, até com o Carnaval de Veneza.

Aline Pereira traz em seu artigo *Os bate-bolas do carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro* (PEREIRA, A. 2009) diversos apontamentos sobre a fantasia e a performance dos mascarados. Defendendo o hibridismo e dinamismo dessa manifestação cultural, a autora aponta que as fantasias e performances são fortemente influenciadas pelo Rap e o *Funk* – e podemos acrescentar, aqui, os

desfiles de Escolas de Samba e a estética do *Hip Hop*. A manifestação cultural é permissiva também à indústria cultural de massa nacional e dos EUA, especialmente nos temas que ilustram as fantasias.

Os elementos sinalizadores de identidade coletiva das turmas de bate-bolas com frequência se apresentam influenciados pela cultura de massa. Nota-se claramente que títulos e personagens de filmes do cinema, desenhos infantis, história em quadrinhos, telenovelas e outros programas de televisão, bem como as figuras de logomarcas corporativas, marcas de cigarro, grifes de moda, entre outras, servem como fonte de inspiração para a criação dos bate-bolas. Boa parte dessas influências torna-se evidente ao se observar as suas fantasias. (PEREIRA, 2009 p. 117)

Assim, podemos ver aqui uma clara manifestação da baixa cultura, que começa local e popular, mas que já tem hoje muitas interações com a cultura media, produzidas pelos esfumaçamentos históricos entre as duas formas de cultura, já apresentados por Pasolini em *Empirismo Herege* (1981).

Inicialmente uma manifestação individual, os Bate-Bolas hoje são organizados em turmas e substituíram ou adaptaram a bexiga original por uma de plástico, ou por outro elemento como a sombrinha ou o bicho de pelúcia<sup>14</sup>. Com mais de 1000 turmas já catalogadas<sup>15</sup>, podendo cada turma ter de 10 a centenas de integrantes, e fantasias que podem custar mais de três mil reais, a manifestação gerou uma cadeia produtiva local extensa, responsável pelas interferências e inovações mais recentes.

Os autores também apontam a relação dos Bate-Bolas com o consumo, chegando a interferir na escolha dos temas anuais, seja através de personagens da cultura de massa, como mencionado anteriormente, seja por meio de acessórios que podem ser produtos licenciados e industrializados, inclusive contando com produtos de grandes marcas, como o tênis, por exemplo. Além disso, recebem também as influências da já institucionalizada indústria carnavalesca carioca, aspecto que se apresenta nos materiais, adereços e no luxo com que compõem a indumentária.

---

<sup>14</sup> Os autores afirmam que essas últimas podem ter acontecido como resposta ao estigma de violência associada à manifestação.

<sup>15</sup> Trabalho em desenvolvimento da Professora e Pesquisadora Monique Bezerra da Silva (LTDS/COPPE/UFRJ)



Além das fantasias, também as performances vêm sofrendo mudanças. A original brincadeira de assustar dá lugar à espetacularização, representada pelas saídas das turmas, que se assemelham mais aos “desfiles do que às troças dos outros mascarados, ou dos próprios Bate-Bolas do tipo pirulito”(GAMBA, ANDRADE, 2020 p. 102).

Os participantes das manifestações são normalmente jovens adultos que carregam as marcas típicas das periferias da cidade: exclusão social, racial, econômica, frutos de um abandono crônico do Estado, obviamente gerando preconceitos raciais, de classe e de regionalidades. Têm normalmente que fazer grandes deslocamentos até as zonas mais ricas ou o centro da cidade para trabalhar. Habitam regiões abandonadas pelo poder público e são vítimas da violência do Estado, seja pela precarização dos serviços básicos – como saneamento, saúde e transporte –, seja pela violência policial sistemática.

A falta de atenção do poder público deixa margem para disputas pelo poder local. Por conta disso, vemos constantes conflitos entre o crime organizado, milícias constituídas por agentes de segurança pública e igrejas neopentecostais. O clima de tensão e medo, além da frequência de conflitos, traz aos moradores da região um estigma de violência e criminalidade, embora a maioria esmagadora sejam trabalhadores sem nenhum vínculo com nenhum desses grupos criminosos. Esse estigma não é só transferido para os moradores desses locais como também à toda manifestação artística, cultural ou política dessas regiões, sendo reconhecida na fala dos próprios bate-bolas em entrevistas concedidas para a pesquisa. Constitui assim uma das principais formas de estigmatização dos mascarados cariocas, não sendo exceção os assassinatos de jovens por terem sido “confundidos” com criminosos.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A capoeira e o samba, destacados por Marcelo Índio, são exemplos clássicos de como a produção cultural do subúrbio é marginalizada. Hoje o samba e a capoeira são símbolos da cultura nacional, mas têm em seus históricos toda sorte de proibições, censuras, violências, perseguições... Caminho semelhante, atualmente, temos presenciado no desenvolvimento do Funk: suas produções culturais são igualmente vítimas da violência midiática e policial (justificadas pelo mesmo da estigmatização da violência). Podemos ainda citar, na atualidade, perseguições a manifestações religiosas de matriz africana, por organizações criminosas formadas dentro da religião evangélica de vertente neopentecostal. O que há em comum entre todas essas manifestações é uma tentativa de controle político da região, assim como vimos no histórico da produção editorial apontada anteriormente por Chartier.



(12) Fantasias de Bate-Bolas com bola – Turma Fascinação (à esq.) e com sombrinha – Turma Animação (à dir.). Acervo do DHIS.

As fantasias trazem basicamente uma espécie de macacão volumoso, com um colete e uma máscara. Também são parte da fantasia alguns adereços como luva, sapato ou tênis, sombrinhas, ursos de pelúcia, chupetas e a tradicional bola. Há, contudo, diversas variações pois é parte da tradição bateboleira o desenvolvimento das fantasias de maneira original e inovadora a cada ano. Assim, são adotadas novas temáticas, novos materiais e adereços são rapidamente absorvidos para a indumentária a cada ano.

Todas essas peças são construídas misturando processos artesanais e industriais, mantendo o sigilo – as fantasias só são reveladas nas saídas da turma – e feitas pelos próprios participantes e/ou por indivíduos da localidade, movimentando uma cadeia produtiva grande e lucrativa. Usam materiais luxuosos como paetês, tecidos especiais com cores vibrantes, não deixando de lado fluorescências, neons e, particularmente, o boá – destaque especial pela importância dada pelos manifestantes a esse elemento. Atualmente lâmpadas de led também foram incorporadas, bem como outros apetrechos tecnológicos. Tanto o aspecto volumoso, que disfarça o desenho do corpo, como a máscara de tela – que permite uma boa visibilidade do participante mas total discrição – fazem parte da construção do anonimato tradicional.

A performance é feita em movimentos corporais<sup>17</sup> – individuais ou coletivos –, de modo que a roupa larga e volumosa assume papel importante na valorização e desenho da movimentação no espaço, bem como auxilia na manutenção do anonimato dos atores – característica fundamental da manifestação, hoje menos valorizada e preservada por conta dos estigmas quanto à criminalidade. Também é característico nas saídas dos Bate-Bolas – nome dado ao início da performance – a utilização de fogos de artifício, numa mistura de barulho e fumaça que contribui para o clima da festa. A soma da beleza e do luxo com o aspecto assustador das fantasias, o clima sombrio e barulhento e a agressividade do bater da bola no chão traz para a manifestação uma mistura de medo e fascínio – palavras destacadas pelos próprios manifestantes. Esta é a essência da brincadeira, onde as crianças provocam os Bate-Bolas, que respondem com o bater da bola no chão e as perseguições, num alvoroço festivo! Infelizmente, esse aspecto, assim como o anonimato, foi aos poucos perdendo espaço, à medida em que o medo lúdico expresso na brincadeira precisou competir com o medo real da violência urbana.

Na origem, o anonimato era parte fundamental da manifestação. Ele adicionava mais uma camada de tensão e medo, pois nessa liberdade alguns transgrediam regras, excediam os limites e/ou cometiam delitos<sup>18</sup>. Alguns dos entrevistados inclusive assumiram terem pertencido “ao problema”, como dizem, mas sempre ressaltando que a manifestação evoluiu. Que agora não faz mais sentido, pois há uma dualidade entre a consciência do sentido ontológico de perseguir, brincar e não se revelar com o atual contexto de estigmatização, onde as turmas e seus integrantes precisam até ser cadastrados na polícia antes das saídas, como revelam os autores do artigo. Desde criança os participantes aprendiam que não podiam ser identificados, sob pena de perder a graça do rito. Hoje em dia, os manifestantes apontam que a espetacularização da saída e o vínculo com o

---

<sup>17</sup> Para ver melhor a movimentação dos Bate-Bolas, há o vídeo do Projeto Mascarados AfroIberoAmericanos no link: <https://youtu.be/p4MIG1F8uwY>

<sup>18</sup> Cabe ressaltar que esse tipo de atitude não é característico dos Bate-Bola, mas do clima carnavalesco onde a fantasia dá liberdade ao indivíduo e onde simbolicamente as leis são suspensas – vide a clássica transição da chave da cidade (autoridade) entre o prefeito da cidade e o Rei Momo, representante oficial do Carnaval.

imaginário do crime, faz com que sejam reveladas as identidades para fotos, matérias ou reconhecimento pelo público local, bem como para se distinguir de poucos grupos que por ventura ainda usam esse anonimato de forma a subverter a lei.

O Carnaval originalmente carrega em si a liberdade, ou libertação, de modo que a festa é construída em conjunto com os foliões. Ou melhor, não há a separação entre quem faz a festa e quem dela usufrui, como bem analisou Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987). No clima de liberdade, a opção por esconder a identidade é praticamente um padrão. Seja pela criação de fantasias que realmente escondem por completo o indivíduo por trás delas, seja apenas na brincadeira de assumir a identidade da fantasia. É nesse espaço que vemos manifestações de homenagens a figuras públicas e personagens, que carregam em si, inevitavelmente, posicionamentos políticos.

Nessa mistura de identidades ficcionais com inebriante folia própria do Carnaval, não é incomum que haja conflitos. Algumas vezes, esses conflitos saem de controle e geram confusões maiores. Mas embora esses momentos pontuais não sejam motivo para deslegitimar a festa, constituem a tônica de críticas puristas que vão pregar seu banimento.

Apesar disso, toda essa conjunção – anonimato, fantasias aterrorizantes e a prática de bater a bola – são aproveitadas como justificativa para a estigmatização dos Bate-Bolas pela mídia hegemônica. Não porque ocorram pequenos delitos, excessos ou conflitos – visto que esse tipo de situação encontramos em diversas manifestações durante todo o carnaval, nas mais diversas localidades – nem porque a característica da manifestação envolve intimidação, mas porque ela acontece em regiões pobres e já estigmatizadas previamente. Prova disso são os índices de criminalização<sup>19</sup> desses manifestantes, fato que não ocorre nas regiões de classe média e classe média alta – apesar de também encontrarmos conflitos entre foliões. Outro exemplo disso são os bailes funk e, historicamente, as rodas de samba e a capoeira, manifestações que sofreram e sofrem a mesma

---

<sup>19</sup> <https://extra.globo.com/casos-de-policia/bate-bolas-poderao-ter-de-se-cadastrar-em-unidades-policiais-para-brincar-carnaval-22402456.html>

criminalização, apontam os entrevistados. Isso revela que o estigma está ligado antes à localização, à condição socioeconômica e à cor da pele, do que propriamente a possíveis registros de violência nas manifestações.

Situação semelhante é descrita por Rita Ribeiro (2020) em sua análise sobre o movimento *Soul*, mais especificamente o *Quarteirão do Soul* – evento que acontecia no centro da cidade de Belo Horizonte: “Em Belo Horizonte, o movimento soul desenvolveu-se no centro da cidade. Com o passar do tempo, o acirramento da repressão policial e a moda do *disco-music*, os bailes da região foram perdendo sua força e, paulatinamente, acabando” (RIBEIRO, 2020. p. 147). Seguindo na semelhança da abordagem, a autora aponta a influência da mídia e o contexto espacial.

Hoje, ao pensarmos a especialidade das relações sociais, acredito que não podemos mais nos furtar a pensar a mídia também como um dos componentes desta especialidade. [... A mídia hoje cria novos territórios e modifica a percepção da cidade. (Ibidem)

A reflexão da autora atravessa a ideia de que o consumo “configura-se como um dos determinantes das identidades e da apropriação das cidades” (Ibidem), e que a mídia “modifica a percepção da cidade”, e aqui acrescento, também de parte de seus habitantes. Mais à frente, fazendo-se das palavras de Manuel Castells, Ribeiro apresenta três formas originárias de construção de identidade. Dentre as três, destacamos aqui a Identidade Legitimadora e a Identidade de Resistência. A primeira “é definida pelas instituições da sociedade, com a finalidade de racionalizar e expandir seus mecanismos de dominação” e a segunda, a Identidade de Resistência “é criada por atores que se encontram em condições/posições sociais desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica da dominação” (RIBEIRO, 2020, p. 181).

Assim, podemos enxergar que há uma certa recorrência de violência contra movimentos de resistência – propostos por culturas e identidades de resistência – e que, por outro lado, a mídia como parte da identidade legitimadora constrói estigmas e percepções de determinados espaços e suas populações com fins à manutenção do poder e da dominação.

Há, contudo, dentro das comunidades e das regiões onde a manifestação acontece, uma divisão. Uma parte dos habitantes constroem suas opiniões baseados em notícias de jornais e coberturas da mídia hegemônica – onde invariavelmente as notícias são relativas à violência e à criminalidade. Outra parte acompanha os festejos e admira a manifestação. Isso é percebido em relato dos próprios Bate-Bolas. Esse clima um pouco conflituoso acaba por construir uma realidade em que é necessário demonstrar constantemente a preocupação com a segurança dos participantes, um clima familiar, com a participação de crianças, etc.

Cabe citar o relato de um dos participantes, que conta ter sido proibido de sair de Bate-Bola pela sua mãe. Após algumas saídas escondidas dos familiares, hoje é líder de uma turma em sua comunidade, faz eventos de valorização da manifestação e tem na sua mãe uma das principais apoiadoras.

São exemplos como esse que vemos surgir como alternativa de resistência ao sistema, que busca criminalizá-los e estigmatizá-los. Essa demonstração de preocupação confere aos cabeças de turma (líderes de coletivos de Bate-Bolas) o reconhecimento de uma autoridade local. São diversos os relatos de Bate-Bolas, durante a roda de conversa, em que famílias conferem a eles a responsabilidade sobre os filhos, menores de idade ou jovens adultos que participam da manifestação. Há nos cabeças uma responsabilidade não só pela festa, pela manifestação, como pela integridade dos participantes – já podemos imaginar os conflitos de poder que se desencadeiam a partir desse ponto.

É a ausência do Estado e de suas obrigações que permitem nessas regiões tanto a construção de lideranças na base da força – no caso de facções criminosas ligadas às milícias, tráfico de drogas e/ou fanatismo religioso – mas também os conquistados pelo reconhecimento, nas lideranças comunitárias, na autoridade concedida a um indivíduo de representá-los e interceder por eles perante o poder público ou mesmo o poder paralelo. É o caso dos cabeças de turma quando, por exemplo, relatam conflitos com a polícia, com moradores locais, com chefes do tráfico de drogas. Nesse último caso, há relatos também de relação amistosa, no reconhecimento de uma autoridade que não se choca com interesses comuns. A

essa característica eu chamo de autoridade paternal, porque há no reconhecimento da autoridade certo paternalismo.

As crianças dessas localidades, nascendo em meio a esse contexto, veem nos Bate-Bolas além do misto de medo e fascínio, uma admiração. Admiração pela beleza e potência da manifestação – não faltando luxo nas fantasias e nos materiais, bem como numa certa celebridade local, que confere aos participantes notoriedade, fama e autoridade). Além disso, como as manifestações originárias, é evidente que os Bate-Bolas assumem um papel de rito de passagem masculino, onde se pode integrar um festejo com hábitos masculinos adultos – bebida, sexo e até os jogos de violência. E assim, também surge o medo pela agressividade da manifestação – nas fantasias, nos movimentos e no bater da bola. Portanto, desde pequeno, surge o desejo de ser um Bate-Bola<sup>20</sup> – na mistura mais original de medo e fascínio.

Esse conjunto de aspectos apresentou-se como um campo potencial de pesquisa e experimentação pois apresenta características de intoxicação e excesso por parte das mídias hegemônicas, ao conferir o estigma de violência e criminalidade à manifestação. Além de não terem espaço equânime na mídia, falta também representatividade política, marcada pelo abandono do Estado e substituição por lideranças locais – traficantes, milicianos e religiosos que se aproveitam da lacuna e assumem ou disputam o poder na força. Exceção, claro, a lideranças locais da comunidade, seja pelo voto – com todos os riscos que envolvem, vide o caso Marielle Franco<sup>21</sup> –, seja pela autoridade reconhecida localmente de maneira informal, como os próprios cabeças de turma.

Outro aspecto a se destacar é que comparada à maioria das manifestações populares de máscaras nacionais e internacionais, os Bate-Bolas hoje são uma das poucas com uma inserção cosmopolita. Geralmente as manifestações estão em áreas rurais ou pequenos vilarejos de baixa densidade populacional. Os Bate-bolas

---

<sup>20</sup> Cabe ressaltar que hoje há um movimento grande e em desenvolvimento de também terem manifestantes mulheres – as chamadas bate-boletes. Mas o fato desse movimento ser recente, além de diversos outros aspectos, traz para a manifestação uma predominância do sexo masculino.

<sup>21</sup> Marielle Franco foi uma vereadora, negra e homossexual, cuja representatividade incomodou a ponto de ser assassinada.

além de quantitativamente serem um ponto fora da curva, estão em periferias urbanas de grandes cidades e com grande densidade populacional. Esse aspecto favoreceu todas as sobreposições que discutimos aqui entre a baixa cultura e a média cultura, entre os aspectos locais e globais, entre a perspectiva autônoma e a relação com o mercado, enfim, diversas e interessantes gamas de sobreposições e interações. É dessa forma que os Bate-Bolas se apresentam para a cidade como um objeto comunicacional complexo e único: com potencial de espelho, de relicário, de museu, de vitrine, de denúncia, de inovação, de crônica de costumes, de expressão e de etnografia.

Assim, o livro com seu objetivo de registro e documentação, bem como sua característica poética ficcional pode ser um importante objeto que materializa a riqueza e potência da manifestação, dialogando com o público infantil, potencializando sua permanência e manutenção. Para isso, foi necessário colher desta análise elementos imprescindíveis na construção narrativa do livro. São eles: o contexto suburbano de alta densidade onde ocorrem as manifestações, as características gerais dos participantes – classe social, cor de pele, etc. –; o aspecto artesanal e caseiro de produção das fantasias; o anonimato dos manifestantes; o conflito da agressividade própria da manifestação com a estigmatização da violência – a mistura de medo e fascínio conferindo certa admiração; a fantasia e seus componentes; os fogos de artifício e a performance das saídas; e o reconhecimento de um paternalismo na liderança local.

Esta foi uma pequena análise, baseada nas entrevistas e roda de conversa com os manifestantes, bem como com cabeças de turmas diversas. Nela foi possível reconhecer questões graves com relação à sustentabilidade comunicacional, como também aspectos importantes a serem registrados. E mais ainda, aspectos poéticos potenciais para a construção de uma narrativa ficcional. Baseado nesses três pilares, desenvolvemos a narrativa para o livro, seguindo a metodologia apresentada a seguir.



## 6. Estudo de campo

A metodologia desenvolvida na pesquisa levou em consideração algumas etapas e o objetivo geral dessa tese: criar um contexto de produção e recepção do livro infantil, onde pudessem emergir e serem observadas questões relativas à sustentabilidade comunicacional e à etnomaterialização no âmbito da cultura popular. Em primeiro lugar, a intenção foi construir uma fundamentação teórica que conduzisse o desenvolvimento da pesquisa e do campo, principalmente em algumas áreas cujo conhecimento prévio era limitado. Em um segundo momento, a coleta de dados no campo, baseado em algumas necessidades previamente estabelecidas. Em terceiro, já de posse do material, foi feita uma análise do campo a partir da perspectiva construída na fundamentação teórica, para em seguida, construir a narrativa ficcional de acordo com o material encontrado. Com isso, o momento seguinte foi a criação do livro experimento – sua narrativa e suas ilustrações, como forma de materializar a perspectiva etnográfica proposta inicialmente, e a posterior dinâmica de colaboração com os Bate-Bolas. A partir desse ensaio, propomos duas dinâmicas de desdobramento para o livro produzido: uma dinâmica de leitura no contexto escolar, para percebermos a emersão de discurso no público, e uma dinâmica de reprodução da metodologia em um contexto diferente, com a participação de um autor convidado.

A primeira parte iniciou-se com um levantamento bibliográfico sobre as áreas do Design, Antropologia e Literatura. Dentro de cada uma dessas, uma especificidade da área: a relação do Design com a Sustentabilidade, histórico, aproximações, metodologias, etc. Na Antropologia, buscamos compreender as questões que envolviam um trabalho que se propunha uma perspectiva etnográfica, sendo assim, técnicas, discussões, uso do desenho, da ficcionalidade, alteridade e objetivação. Por fim, como objeto a ser desenvolvido na pesquisa, propusemos a produção de livros ficcionais que tragam registros de manifestações culturais, como forma alternativa e socialmente sustentável de comunicação. Foi importante também uma contribuição da área da Literatura, em especial as

pesquisas sobre Autoria, Mercado e Narratividade. Essa primeira etapa teve como propósito a construção de parâmetros para o desenvolvimento metodológico da pesquisa como um todo.

A segunda etapa da pesquisa – coleta de dados – foi desenvolvida através de entrevistas semiestruturadas, registros fotográficos, vídeos ou desenhos, bem como entrevistas e depoimentos previamente colhidos por outros pesquisadores do Laboratório de Design de Histórias (Dhis). Isso porque o Dhis, no projeto *Mascarados AfroIberoAmericanos*, vem se dedicando a refletir sobre aspectos socioculturais relacionados às tradições de mascarados no seu fluxo histórico, nos continentes da Europa, África e Américas, tendo como estratégia a criação de um sistema interdisciplinar e compartilhável de documentação, registro, análise, curadoria, sustentabilidade e difusão dessas manifestações.

Por tratar-se de um projeto amplo de pesquisa e extensão, que engloba diversos outros estudos de diferentes níveis – iniciação científica, mestrado e doutorado, temos assim múltiplos olhares sobre o mesmo objeto e acesso a todos os materiais coletados no campo. A estratégia fundamentou-se então na ideia de formas de registro as mais amplas possíveis, compartilháveis entre os pesquisadores. De tal forma que ao iniciar a pesquisa do doutorado, entrevistas, oficinas, registros fotográficos e de vídeos já haviam sido feitos e estavam disponíveis para atuais e futuras pesquisas. Esse acervo possibilitou uma aproximação com o campo e posterior aprofundamento, conhecendo seus personagens, contextos etc. Ainda dentro dessa etapa, tivemos um segundo momento, em que algumas questões emergiam ainda sem respostas no material já coletado anteriormente. Percebeu-se que era necessário mais uma ida ao campo, desta vez em formato de roda de conversa.

Os questionamentos, dessa vez, basearam-se em alguns princípios estabelecidos por Jessé de Souza em sua pesquisa para o desenvolvimento do estudo que originou o livro *Ralé Brasileira* (SOUZA; GRILLO, 2009), revelados no capítulo intitulado *Posfácio sobre o método da pesquisa* (SOUZA; GRILLO, 2009 p.433-439). No livro, o autor propõe entrevistas com questões semelhantes, com os mesmos entrevistados, pois segundo ele, as contradições nas respostas às

mesmas questões apresentariam conteúdo valioso para a análise (SOUZA; GRILLO, 2009 p. 436). A reformulação da mesma pergunta provocava no entrevistado um complemento da resposta, ou até mesmo uma contradição. Essas contradições, para o autor, seriam de grande importância, porque através dela seria possível enxergar no discurso questões pertinentes à compreensão do grupo pesquisado em profundidade, evitando respostas estereotipadas.

Portanto, nessa dinâmica alguns “cabeças de turma” responderam questões, procurando complementar a fala do colega ou até refutá-la. A primeira parte tratou-se basicamente de uma espécie de entrevista semiestruturada, porque as perguntas eram feitas de maneira bem genérica, com algumas questões específicas embutidas: como número de integrantes da turma, técnicas utilizadas na manufatura das fantasias ou mesmo o histórico e fundação da turma. Em seguida, com o intuito mesmo de provocar o debate, foram colocadas questões mais polêmicas que pudesse suscitar uma discussão e confronto de pensamento: histórico e surgimento dos Bate-Bolas, conflitos e dificuldades encontradas, questões sobre sexualidade e outras de ordem mais opinativas etc.

O resultado dessa dinâmica foi notório para os próprios entrevistados, não faltando momentos em que expunham a dificuldade de se colocarem, de falarem sobre o seu trabalho como manifestantes e mantenedores da cultura bateboleira nas matérias publicadas pelas mídias hegemônicas. Não por falta de entrevistas ou pouca adesão da mídia, mas porque essa quando os procuravam, em sua maioria, o faziam para registrar ou documentar alguma notícia de violência ocorrida em manifestações, ou outras questões para eles de menor importância, reforçando na manifestação o estereótipo e estigma de violenta e criminosa. E ali, naquele momento, durante a roda de conversa, sentiram-se confortáveis ao perceberem abertura para colocarem as necessidades que tinham de registrar falas, depoimentos, testemunhos, e diversos outros assuntos ligados à manifestação que não tinha espaço ou interesse nas notícias de violência recorrentemente. Para o laboratório também foi um retorno riquíssimo. Tal registro tornou-se fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, como veremos a seguir, como também

tornou-se uma peça de registro importante para o acervo do laboratório e de futuras pesquisas.

A terceira etapa da metodologia foi uma análise do material coletado – os registrados anteriormente, bem como os feitos a partir da roda de conversa. Como a coleta de material deu-se de forma bastante diversa e por pesquisadores diversos, foi necessário estabelecer tanto uma organização interna desse material como também organizações mais específicas, para que ele pudesse gerar conteúdo para além das fronteiras laboratoriais e acadêmicas.

A quarta etapa concentrou-se no desenvolvimento prático do livro experimento propriamente dito. Esta etapa iniciou-se com a elaboração da narrativa, de forma que contemplasse os elementos estruturantes da manifestação. Em seguida, a elaboração das ilustrações, uma vez que o produto final seria um livro sem texto escrito. Para a elaboração das ilustrações foram esboçadas as cenas e pensada a linguagem gráfica para o desenvolvimento das imagens. Esses desenhos foram expostos a alguns dos brincantes Bate-Bolas para que pudessem contribuir com o trabalho, apontar questões gerais ou específicas sobre a narrativa, a técnica e a linguagem gráficas propostas. Assim, de posse desse retorno, fizemos os ajustes a partir das contribuições dos Bate-Bolas, para enfim finalizar o livro.

Após as fases de pré-produção (pesquisa e análise de campo), seguida da produção – desenvolvimento do livro experimento com dinâmica de colaboração com os Bate-Bolas – , elaboramos como fechamento, a partir do livro já finalizado, duas dinâmicas de desdobramentos da pesquisa: uma dinâmica de recepção e uma dinâmica de reprodução com outro ilustrador. Ambas visavam ratificar o objetivo de dar visibilidade às questões apontadas por nossos autores, em diferentes fases da produção/recepção do livro.

### **6.1 Análise e Organização: construção narrativa**

Para que pudéssemos desenvolver uma narrativa ficcional a partir dos dados coletados, a análise de campo precisou estar associada à sua relação com os elementos da narrativa: personagem, espaço, tempo, trama e conflito, bem como a

forma como seria apresentada essa narrativa, sua visualidade, linguagem e técnicas, que dessem conta de apresentar os aspectos visuais e narrativos da manifestação.

Para isso, buscou-se construir, a partir das falas dos próprios manifestantes, as primeiras categorias numa primeira organização. Essa categorização levou em consideração aspectos gerais da manifestação: os atores, a espacialidade, a visualidade e o movimento. Essas categorias foram organizadas num diagrama buscando dar visibilidade a aspectos estruturais diferentes – atores e especialidade – em oposição aos aspectos conjunturais trazidos pela manifestação – movimento e visualidade. Para trazer uma melhor organização, ela foi proposta visualmente nos gráficos apresentados a seguir.

O uso de cores sobrepostas e de formas orgânicas são para reforçar que o gráfico tem uma função de explicitar categorias de análise utilizadas no processo, mas também deixando claro suas sobreposições e interpelações orgânicas, sem fronteiras matemáticas<sup>22</sup>. Essa primeira organização apresentou quatro principais campos de análise: o **movimento**, ou como a manifestação acontece: que tipos de movimentos coletivos, individuais, de público, coreografados ou espontâneos ocorrem. O segundo fala sobre a **espacialidade**, onde ocorre a manifestação, não só no local onde ela é apresentadas, mas nos locais por onde ela passa nas etapas de pré-produção, produção etc. Outro campo encontrado foi o de **atores**, que corresponde a pensar nos indivíduos envolvidos na criação, desenvolvimento e manutenção da manifestação. Há por fim o campo da visualidade, onde buscamos registrar os aspectos visuais da manifestação, que podem estar associados às fantasias, mas também ao local, ao movimento e às pessoas presentes na manifestação. A partir daí, buscamos pensar em sobreposições das primeiras categorias encontradas, uma vez que foi percebido que haviam sub-campos pertencentes a mais de um campo. Sendo assim, desenvolvemos novas categorias a partir dessas sobreposições. Os sub-campos encontrados por sobreposição

---

<sup>22</sup> Apesar de apresentar algumas sobreposições, o gráfico não limita essas possibilidades de sobreposição. Trata-se, portanto, apenas de dar visibilidade a forma como organizamos o material e não uma busca por uma organização própria da manifestação. Sendo assim, diversas outras formas de organização, prevendo diferentes outras formas de sobreposições são possíveis.

foram: contexto socioeconômico, espacialidade, geografia, movimento, coreografia e gestualidade, visualidade, fantasias e atores.



(13) Gráfico representativo da segunda categorização do campo.

Para construir uma narrativa buscamos organizar essas informações numa linearidade temporal. Assim, recorreremos à pesquisa etnográfica que convencionou como parâmetro temporal o que chamam de “presente etnográfico – o ciclo de um ano, uma série de rituais, padrões de comportamentos típicos” (CLIFFORD; GONÇALVES; FARIAS, 2008 p. 30 ). Por tratar-se de uma manifestação tradicional do carnaval carioca, mas que sua produção se inicia nos meses

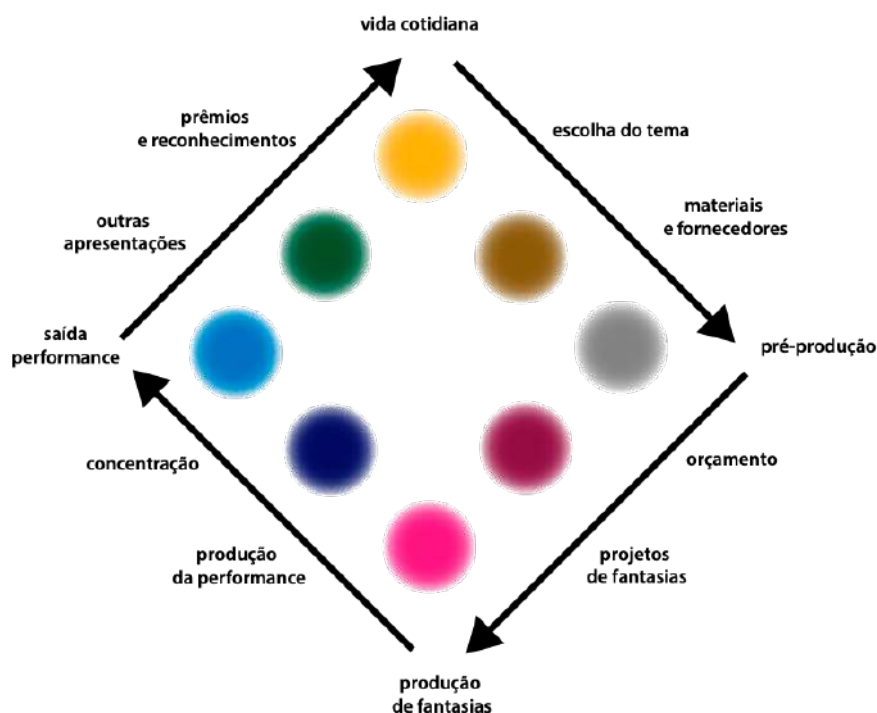
anteriores, bem como se desdobra para eventos posteriores, adotou-se neste trabalho o período sugerido no presente etnográfico de aproximadamente um ano. Neste período, buscaríamos registrar o contexto da manifestação, possíveis influências, o processo criativo das fantasias, suas referências, primeiras ideias, primeiros experimentos, discussões e dificuldades. Depois, registraríamos o processo de produção, técnicas utilizadas, ferramentas, métodos, até por fim a performance em si e seus desdobramentos posteriores. Tudo isso com diferentes formas de registro de campo – gravação em atelier, drones, câmeras *Go-pro* etc.

Com o fator tempo inserido, temos o ciclo de um ano representado pelo início na vida cotidiana, que embora nunca se separa das demais fases, é um ponto de partida, a introdução da história<sup>23</sup>. Em seguida, o recorte temático e a definição do conflito narrativo. Nas etapas seguintes, apresentamos os primeiros desafios a serem resolvidos. Posteriormente, a produção propriamente dita das fantasias e acessórios, destacando técnicas e materiais utilizados. Bem como o contato com possíveis fornecedores e o acompanhamento da produção. Passada a fase de produção das fantasias, inicia-se a produção da performance. Reconhecimento do público, reconhecimento entre os pares, outras apresentações e reinício de outro ciclo anual.

(14) Gráfico representativo da categorização final do campo com linearidade temporal.

---

<sup>23</sup> A vida cotidiana hoje dos manifestantes misturam-se com os afazeres da manifestação, muitas vezes fazendo do ofício dos festejos, o seu trabalho.



A partir dessa organização, temos a sequência cronológica dividida não acidentalmente em 12 etapas, correspondentes às ações ao longo do ano. Segundo constatado por observação e nas entrevistas, e também como comenta Aline Pereira, praticamente todo o processo produtivo da manifestação do próximo ano inicia-se logo após o termino do carnaval (PEREIRA, A. 2009 p. 117).

- (1) Vida cotidiana
- (2) Escolha do tema
- (3) Materiais e fornecedores
- (4) Pré-produção
- (5) Orçamentos
- (6) Projeto
- (7) Produção das fantasias
- (8) Produção da performance
- (9) Concentração
- (10) Saída
- (11) Prêmios e reconhecimento
- (12) Outras ações



Acredito que pelo cuidado em contemplar os aspectos mais importantes da manifestação em conjunto com a trajetória temporal, um ciclo anual foi uma opção bastante consistente para a elaboração da narrativa. Nela, podemos ter o desdobrar de todo o desenvolvimento da manifestação, acompanhando as etapas do desenvolvimento e produção das fantasias e da performance final.

Entretanto, um olhar mais cuidadoso com relação ao público e ao propósito da etnomaterialização logo revelou que as categorias endureciam um pouco o desenvolvimento de uma narrativa mais poética. O cuidado com os aspectos técnicos, a cronologia e elementos gerais tornou difícil o manuseio da narrativa e de sua função expressiva. Com foco nos estudos da comunicação visual dentro do design, é fundamental tanto a dimensão do registro documental como a sua releitura sensível.

Em virtude disso, optou-se por desenvolver primeiramente, de forma mais livre e poética, a narrativa – sem deixar de levar em consideração os aspectos etnográficos pesquisados – para em seguida introduzir cuidadosamente os itens apontados anteriormente, garantindo poesia e documentação. Não mais a poesia que se estruturaria sobre as categorias documentais: agora, inversamente, as categorias documentais seriam inseridas numa construção poética, estabelecida a partir da imersão previa do autor em todo esse universo.

Dessa forma, o desenvolvimento do argumento passou a ser conduzido a partir do material encontrado na análise da manifestação, em detrimento de uma ordenação cronológica dos elementos encontrados. Buscou-se apontar os principais problemas e conflitos encontrados na manifestação, para a partir deles, desdobrarmos o conflito e a trama da narrativa.

Ao recuperarmos a fala de alguns dos cabeças de turma, destacamos o medo e o fascínio como os pontos que ancoravam a curiosidade e o interesse da criança pelo Bate-Bola. Investigando um pouco mais essas suas palavras com o contexto geral da manifestação e os conflitos principais encontrados pelos Bate-Bolas, percebemos que nele já estava contido o conflito principal a ser abordado

na narrativa: o estigma de violência. Assim, estava definido o conflito principal sobre o qual desenvolveríamos a narrativa.

A partir do conflito definido, buscamos elementos dentro dos campos e sub-campos estabelecidos, que seriam necessários para compor a narrativa sob o ponto de vista de registro: **contexto espacial**: subúrbio; **contexto social**: pobres e negros; **contexto temporal**: ciclo de um ano com ênfase no Carnaval; **conflitos principais**: medo, violência e falta de apoio público; **figura paterna**: reconhecimento de autoridade local e cuidado com os manifestantes; **construção das próprias fantasias**; **representação dos materiais**: destaque para o boá; **fogos de artifício** para representar a performance das saídas; **desconstrução do estigma de violência**; **reconhecimento** pelo público/mídia e **mudança da realidade** . Embora não tenhamos tratado como elemento narrativo, vale destacar a preocupação com a não identificação de nenhuma turma em especial.

Assim, o argumento desenvolveu-se a partir da primeira imagem criada: um Bate-Bola que ocupa toda a página e assusta um menino que se sente infinitamente pequeno diante daquele ser. Essa imagem buscou sintetizar a perspectiva da criança, onde o fascínio por aquela figura grandiosa e colorida mistura-se com o medo provocado pelas suas imagens assustadoras e movimentações ameaçadoras.



(15) Primeiros esboços das ilustrações, representando o protagonista e o Bate-Bola.

Essa primeira imagem serviu de base para o desenvolvimento dos estudos de linguagem, mas principalmente proporcionou um ponto de partida para o desenvolvimento da própria narrativa. O aspecto de terror, os exageros das fantasias e a distorção das figuras, a violência pela batida das bolas, são todos propositadamente construídos para ressaltar essa tensão.

Contudo, há uma preocupação. A manifestação dos Bate-Bolas tem na sua constituição genuína a agressividade, seja no movimento característico de bater a bola no chão, assustando o público; seja nas fantasias com imagens aterrorizantes; seja ainda na característica do anonimato, que confere ao manifestante certa liberdade. Inegavelmente, como vimos na fala dos manifestantes, por vezes a situação sai do controle. Apesar da excepcionalidade dos casos de violência, por conta desse estigma muitas turmas optaram por substituir a simbólica bola por outros adereços como sombrinha, bandeira ou bicho de pelúcia, na tentativa de desconstrução do estereótipo de violência e agressividade, associado à batida da bola. Muitas vezes, essas turmas inclusive exageraram na temática infantil, com intuito de amenizar a imagem de terror original da figura. Não faltam exemplos de uso de chupetas, ursos de pelúcia e personagens infantis, ainda que alguns grupos defendam o tradicional uso da bola e sua presença como parte da performance. Assim, considerando que a bola constitui o símbolo da tensão na manifestação – servindo de metáfora para o processo de estigmatização da violência e associação

à criminalidade – optou-se por usar o elemento da bola no livro, justamente para explorar essa tensão.



(16) Bate-bolas com temas de desenhos infantis, com bonecos de pelúcia e chupetas.

Como um rito de passagem de jovens do sexo masculino, originariamente as brincadeiras de máscaras envolvem a ameaça e o risco, assim, a violência é uma experiência naturalmente fronteiriça, não sendo isso exatamente o seu problema. A tensão se constrói na sua associação a outras formas de violências extrínsecas ao rito e às brincadeiras entre rapazes, como o tráfico de drogas, o crime organizado e a violência urbana.

A manifestação se desenvolve nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro e das cidades da chamada Baixada Fluminense. O subúrbio, ao longo de décadas, foi sofrendo um processo de favelização – deterioração do bairro, do aspecto arquitetônico, crescimento desordenado sem suporte do Estado para infraestrutura básica como saneamento, transporte e iluminação. Todo esse processo é favorecido pelo aumento da desigualdade social ocorrida no Rio de Janeiro, bem como no Brasil como um todo, nas últimas décadas do século XX. Apesar de termos mudanças sensíveis no país durante as duas primeiras décadas do século XXI, durante todos esses anos foi sendo construída uma imagem desses lugares

como zonas “perigosas”, onde supostamente estavam os agentes da violência na cidade do Rio de Janeiro. E por conta do anonimato dos personagens, bem como a opção pela temática do horror e do medo, logo foram também rotulados de violentos.

Comparando com outras manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro, como os blocos de rua, podemos constatar que os atos pontuais de violência igualmente acontecem. A única diferença, portanto, é no trato da mídia sobre essas ações e a associação direta entre violência e a manifestação. Na zona sul da cidade, mais rica e poderosa, os blocos de carnaval desfilam pelas ruas e ocasionalmente acontecem brigas, atos de violência urbana e criminalidade. O que difere do subúrbio carioca são basicamente duas coisas: normalmente nessa região há um policiamento reforçado durante o Carnaval, mas principalmente, a mídia não dá a mesma atenção à violência, mas sim à festa.

Assim, acreditamos que embora a importância dada à violência no contexto dos Bate-Bolas seja realmente desproporcional, no trato da mídia hegemônica, essa é uma característica importante da manifestação, intrínseca a ela. E por isso, como uma ação de sustentabilidade comunicacional, fizemos a opção pelo seu uso como conflito central da narrativa, buscando como solução do conflito a sua desconstrução: entender a inclusão do medo e da ameaça como uma estratégica catártica do rito, apartada do crime, ao invés de simplesmente abandonar sua função lúdica e histórica por conta de preconceitos sociais muitas vezes gerados pela mídia hegemônica e pelo discurso de outras classes sociais, ou evitar tratar do assunto numa ação de autocensura.

O medo, provocado pelo Bate-Bola no pequeno protagonista, é desenvolvido ao longo da narrativa, evidenciando a construção das fantasias de maneira artesanal dentro de casa, mas é desconstruído quando o Bate-Bola revela sua identidade, retirando a máscara, identificando-se como pai do protagonista. Esta segunda imagem encerra o argumento. O homem, por trás da máscara assustadora de Bate-Bola, é o próprio pai do protagonista. Nessa revelação, não só o protagonista pode rever toda a sua relação com o Bate-Bola, como também ao público é relativizada a imagem de violência, porque ao personagem é associada a

figura paterna, delicadamente construída ao longo do livro como um pai acolhedor, cuidadoso e carinhoso, que não faria mal ao pequeno protagonista. Construção que reforça, portanto, o jogo e o caráter de brincadeira que temos no alicerce da manifestação.

A partir desse novo argumento, desenvolvemos a seguinte escaleta:

- (1) Cidade característica do subúrbio carioca;
- (2) Bloco de Carnaval entra na cena;
- (3) Menino em meio ao bloco de carnaval;
- (4) Bate-Bola preenchendo toda a página assusta o menino;
- (5) Menino acordado pelo pai, associando a cena anterior a um pesadelo;
- (6) Menino sai pra escola acompanhado do pai e vê Bate-Bola no lixo;
- (7) Retorno do dia, Pai e Filho;
- (8) Momento de lazer, pai e filho fazem churrasco e assistem televisão;
- (9) Menino tem pesadelo com personagem do programa de TV/pai acode;
- (10) Pai costurando boás, enquanto filho dorme;
- (11) Menino tem pesadelo com Boá;
- (12) Dessa vez não é acolhido pelo pai e aparecem Bate-Bolas sem cabeças;
- (13) Menino acorda e vê um Bate-Bola saindo do seu quarto;
- (14) De repente está cercado de Bate-Bolas dentro de casa;
- (15) Pai revela-se um dos Bate-Bolas;
- (16) Pai com filho no colo, já sem máscara, para e tira fotos;
- (17) Subúrbio modificado pelo carnaval.

A partir da elaboração dessa última versão, iniciou-se o processo de inserção dos elementos de registro e documentação levantados do material inicial, em paralelo à adaptação do conteúdo para o formato livro. Para a inserção dos

elementos foi feita uma segunda triagem, definindo-se os elementos de modo a manter a noção cíclica de um ano pensada anteriormente:

- (1) Cotidiano
- (2) Escolha do Tema
- (3) Pré-produção (materiais)
- (4) Projeto
- (5) Produção (processos)
- (6) Produção da Performance
- (7) Concentração
- (8) Performance
- (9) Prêmios e Reconhecimento
- (10) Cotidiano modificado

Por razões técnicas, o livro impresso necessita ter uma quantidade de página múltiplas de quatro. Definiu-se uma média de 40 páginas, em função de um custo baixo de produção – encontrados como resultado do experimento preliminar – e do público. Assim, precisamos ficar com no máximo 20 ilustrações de página dupla – considerando que poderíamos já começar as ilustrações na guarda, folha de rosto e falso rosto. Estabelecidos os critérios, passou-se à próxima etapa, cujo resultado, depois de experimentações, foi o seguinte:

- 1) Subúrbio carioca (cotidiano espacial);
- 2) Entrada do Bloco (contexto temporal: Carnaval);
- 3) Personagem em meio ao bloco (apresentação do protagonista);
- 4) Bate Bola gigante (apresentação dos personagens);
- 5) Bate Bola corre atrás do menino (conflito detonante da narrativa);
- 6) Menino acordado pelo pai, saindo de um pesadelo (pai acolhedor);
- 7) Menino sai com o pai, vendo Bate-Bola no lixo (cotidiano/circularidade);
- 8) Pai volta pra casa com menino a noite (cotidiano/pai cuidadoso);
- 9) Churrasco em casa (escolha do tema na mídia, conteúdo infantil);
- 10) Pesadelo com o Tema/Pai acode (pré-produção/materiais);

- 11) Pai costurando boá, enquanto menino dorme no sofá (projeto/produção);
- 12) Sonho com o boá (produção, processos e valorização do boá);
- 13) Sonho com Bate Bola sem cabeça (performance e fantasias semiprontas);
- 14) Menino acorda e Bate-Bola sai do quarto (concentração/tensão crescente);
- 15) Fogos e menino em meio aos bate bolas inteiros (performance/clímax);
- 16) Pai revela-se ao menino (desconstrução do medo/admiração);
- 17) Pai tira foto com filho no colo (prêmio/reconhecimento);
- 18) Subúrbio modificado (cotidiano).

Portanto, com a estrutura narrativa pronta, temos os pontos principais da primeira organização: cotidiano, escolha do tema, pré-produção (materiais), projeto, produção (processos), produção da performance, concentração, performance, reconhecimento e cotidiano modificado. Esses elementos encontram-se unidos aos aspectos definidos na segunda organização: contexto espacial, contexto social, contexto temporal, conflitos principais, figura paterna, construção das próprias fantasias, apresentação dos elementos, destaque para o boá, fogos de artifício, desconstrução do estigma de violência, reconhecimento pelo público/mídia, mudança da realidade e preocupação com a não identificação de nenhuma turma especial.

Apesar de praticamente todos os aspectos terem sido já contemplados na construção narrativa, alguns como materiais e processos (valorização do boá), construção do conflito principal (medo e fascínio) e representação sem identificação de turma/ano serão melhor abordados no desenvolvimento da linguagem visual para o livro. Isso porque, como apontado anteriormente, os aspectos visuais mais abstratos – cores, texturas e traços – assim como a composição e a escolha das imagens trazem em si uma relação ainda mais estreita com a semiologia da realidade de Pasolini (PASOLINI, 1981), fundamental na construção poética da narrativa e, principalmente, na sua representação visual. Pasolini descreve uma metodologia de enfrentamento do objeto representado, não



só na pesquisa científica como na produção artística, onde ambos envolvem uma desnaturalização do olhar pela criação de meios, recortes e técnicas de uma expressão material.

Em nossa dissertação de mestrado, resgatamos alguns aspectos relacionados à construção narrativa por imagens, e nessa construção, algumas peculiaridades que a ilustração traz para a relação com o público. O que chamamos na ocasião, de presencialidade, diz respeito a uma certa “emulação” de uma realidade vivida ou observada. Isso porque o folhear das páginas pelo leitor aponta para o acompanhamento de uma narrativa que “acontece” diante de si. Diferentemente de registros mecânicos – cuja presença física confere-nos a condição de prova, mas dizem respeito a uma experiência passada, o livro ilustrado trata de uma narrativa observada (de forma síncrona) ou vivenciada pelo leitor, uma vez que ele acompanha as ações dos personagens e delas tira sua narrativa. Portanto, é do confronto do leitor com os personagens e ações – confronto provocado pelo autor – que emerge a narrativa enquanto experiência do presente. (CARVALHO, 2012 p. 46, 92)

O que Pasolini (1981) chamou de realidade vivida obriga o pesquisador a se descolar de uma análise exploratória para a condição de participante presente. Assim como ocorre na pesquisa intervenção, uma vez que a interação do pesquisador nas etapas imersas, bem como no campo, produz novas experiências. Procurando essa presencialidade, estabelecemos diferentes aproximações com os atores das manifestações, seja frequentando eventos dos próprios Bate-Bolas, seja indo a suas casas, registrando suas atividades, ou por meio de encontros para oficinas e dinâmicas, comuns no contexto da pesquisa intervenção.

Por outro lado, a realidade observada traz um complemento desta primeira experiência. As incursões dos pesquisadores ao campo, numa análise exploratória de maneira distanciada, rompem com a função participante. Nesse momento, é incorporado à pesquisa um olhar como público, um olhar misturado aos passantes e espectadores da manifestação, inclusive trazendo esses olhares para a pesquisa.

Por fim, a união entre a memória no nível da vivência e no nível da observação é recuperada na reminiscência pessoal do pesquisador, atingindo um

novo nível de análise pasoliniano: a realidade interiorizada. Esta junção de experiências da realidade valorizam os interstícios entre fenômeno e memória, trazendo com ele edições e escolhas, sensibilizadas pela experiência – vivida, observada e interiorizada – do sujeito com o campo.

É nessa etapa do quadro descritivo de Pasolini (1981) que levantamos aspectos importantes para a análise da pesquisa científica sobre a cultura, pois é preciso observar diferenças na experiência de campo mediadas ou não por instrumentos tecnológicos. Tais diferenças importam ao pesquisador, ao campo e às análises e narrativas oriundas das duas formas de presença no universo pesquisado. Constituem formas não excludentes, que apresentam suas especificidades, bem como apontam para a relevância de novas tecnologias, que consideram essas idiossincrasias na semiologia da realidade.

Assim, com a proposta de ampliação do espectro de análise do semiólogo e do ilustrador na pesquisa etnográfica, a diferenciação desses níveis contribui para um estudo colaborativo, com outros espectros de leitura possíveis. Nesse sentido, puderam trazer possibilidades comparativas entre perspectivas diversas, trazidas por diferentes pesquisadores/olhares na ida a campo.

Ainda no quadro de Pasolini (1981), o que o desenvolvimento de uma linguagem gráfica para tratar da narrativa e do tema traz para a pesquisa é melhor percebido quando analisado sob a perspectiva da realidade figurada. O papel fundamental da ilustração como materialização da memória carrega em si a potência da “gíria artística” na experiência interiorizada. Assim, distante de registros automatizados (foto e vídeo), a ilustração torna-se um tipo específico de desdobramento da vivência, observação e rememoração.

Todos esses níveis se interrelacionam, na produção de sentidos, com a presença no fenômeno. Nesse sentido, a produção da narrativa visual, no livro, se coloca como uma alternativa promissora para este registro, já que a recriação pela ilustração permite edições e interferências que não estão destacadas no quadro pasoliniano. Por outro lado, o desenho e seu potencial universal – pela sua característica iconográfica – é fundamental para a representação dos grupos, sem uma identificação direta, mas mantendo um reconhecimento da manifestação.

Assim, o desenvolvimento de uma linguagem busca cuidadosamente estabelecer o que Pasolini (1981) chamou de “gíria artística”. Em seguida procuramos descrever esse percurso, buscando justificar cada deformação, própria da gíria, como proposta sensível e poética, alinhada de forma síncrona com aspectos descritivos, próprio do registro.

## 6.2 Linguagem Visual

A manifestação cultural Bate Bola é organizada em grupos, também chamados de turmas. Ainda que haja pessoas que produzem suas próprias fantasias e saem individualmente – resquícios da forma tradicional do brincante – as turmas são os representantes mais expressivos dessa manifestação atualmente. Cada turma constrói sua própria fantasia, e a organização em turmas está diretamente ligada à competição nos bairros e à escolha de temas anuais para as fantasias, como nas Escolas de Samba. Além disso, utilizam adereços diferentes, como as bolas, as sombrinhas e as bandeiras, como já pontuado anteriormente. O desafio, nesse caso, é ter o cuidado em não representar exclusivamente uma única turma.

Além disso, as fantasias normalmente são bastante volumosas, o que acaba por desconstruir o corpo dos manifestantes, sendo possível reconhecer por vezes somente a anatomia da perna e da mão. Ainda que todas as partes estejam cobertas, os braços e pernas usam lycra justa ao corpo, dificultando a representação de movimentos, aspecto importante para a performance. Outra característica é a utilização de cores e elementos diversos, dando uma sensação final de excesso de detalhes, característica comum ao Carnaval.

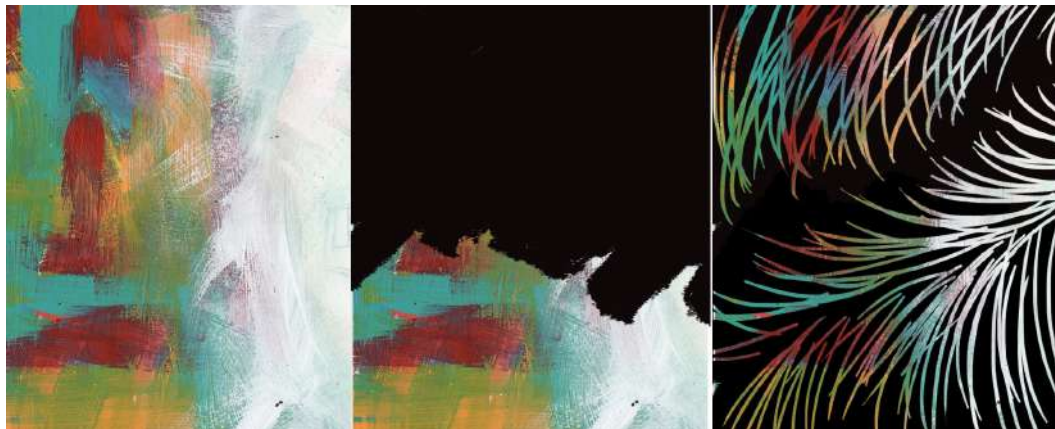


(17) Estudos iniciais de linguagem gráfica e técnicas para o desenvolvimento do livro.

Após experimentações de linguagem para o desenvolvimento do livro – uso de técnicas diferentes como acrílica, colagem e pastel seco – chegamos a alguns parâmetros que julgamos interessantes para a solução final. São eles: o uso de textura – para a representação desse excesso de elementos –; a utilização de duas linguagens diferentes – para representar a realidade e a fantasia (distorções da realidade, pelo medo do protagonista –; e por fim, a opção por retratar personagens negros – como representantes do contexto social e vítimas do preconceito contra a manifestação.

Como resultado, temos a junção de duas linguagens. Uma mais naturalista, ainda que mantenha certa expressividade, para representar o cotidiano e a condição socioeconômica do personagem principal, feita através da técnica da acrílica sobre papel pré-preparado, com textura em gesso acrílico. E outra linguagem, mais expressiva, para representar o sonho e o aspecto fantástico da imaginação do personagem, nesse caso, tanto o sonho do menino como o próprio Carnaval: sobre a mesma base de gesso acrílico, foram pintadas manchas coloridas em tinta acrílica, e sobre ela uma camada de cera. Sobre essa camada de cera, aplicou-se uma outra camada de acrílica preta. O ato de raspar a camada superior (preta) revela as cores previamente pintadas na camada inferior. Dessa forma, pudemos produzir o efeito claro-escuro, dando volume aos elementos da fantasia: sem contornos precisos, com textura mais evidente e agressiva, bem

como certo grau de surpresa, uma vez que perdia-se a referência e com ela o controle sobre as cores que seriam expostas na raspagem.



(18) Simulação do processo de pintura e raspagem.



(19) Estudo mais próximo do resultado final para o desenvolvimento do livro.

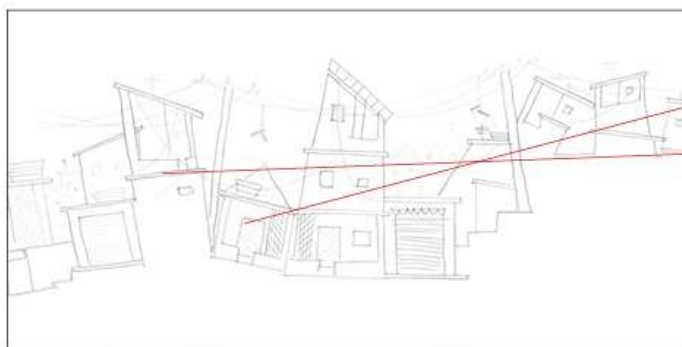
Familiarizados com a linguagem, projetamos a finalização da ilustração da revelação do pai como Bate Bola. Essa opção deu-se em função de poder utilizar todos os elementos de linguagem numa única imagem. Esse então foi o resultado do estudo de linguagem encontrado para o projeto:



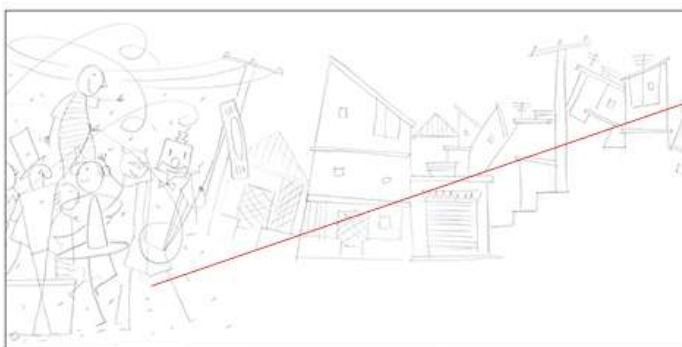
(20) Primeira imagem finalizada na linguagem adotada, retratando o momento mais representativo da narrativa: a revelação do pai do protagonista como Bate-Bola.

Com os estudos de linguagem já avançados, estudos de personagens igualmente desenvolvidos e a narrativa previamente construída, passou-se para a próxima etapa, que foi desenvolver o livro através de uma narrativa visual. Esboçar cada cena, estudando as maneiras de representar cada momento, cuidando para que tanto elementos expressivos como elementos narrativos e por fim documentais fossem harmoniosamente colocados na página. Novamente, diversos esboços foram produzidos, a título de estudos, e o resultado para a construção da narrativa deu-se da seguinte forma:

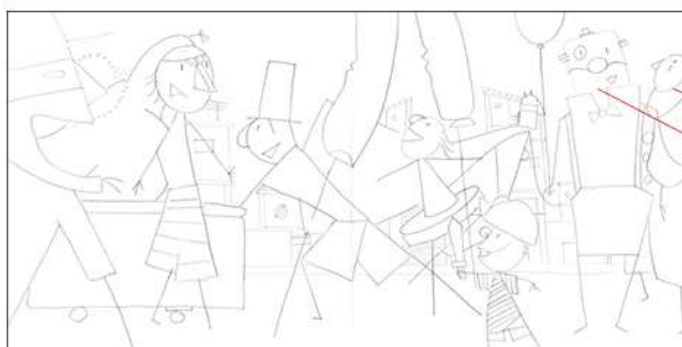




Contexto espacial: subúrbio carioca. Utilização de casas com arquitetura antiga, misturadas com construções mais simples características das favelas.



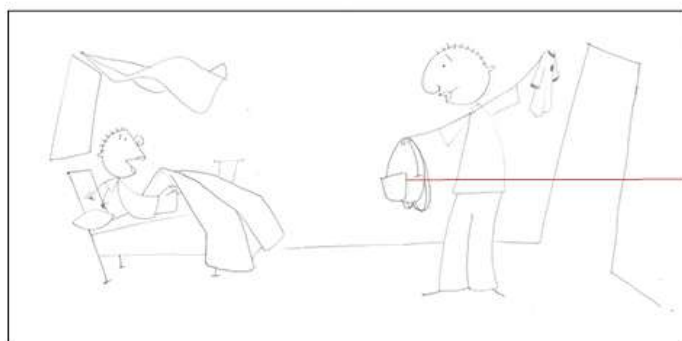
Contexto temporal: pontuar que a narrativa inicia com o Carnaval, caracterizado pela passagem de um bloco tradicional de rua.



Apresentação do protagonista: folião do Carnaval, apresentando também personagens característicos da construção do Bate-Bola, como o Palhaço e o Pierrot.



Conflito detonante: o encontro do protagonista com o Bate-Bola. Imagem propositalmente assustadora e desproporcional representando o medo do protagonista.



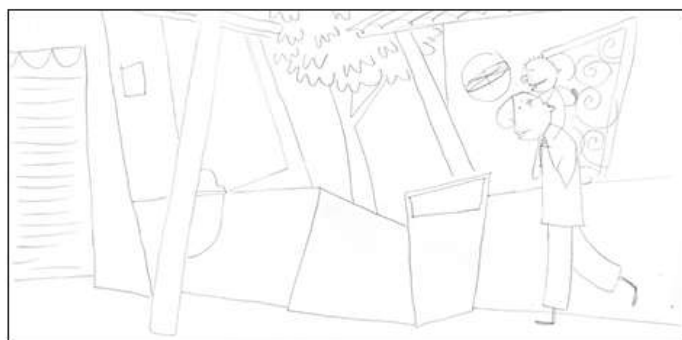
Mudança brusca de linguagem, demonstrando o fim do pesadelo do protagonista. Apresentação da figura paterna na rotina cotidiana de acordar o protagonista para ir à escola.



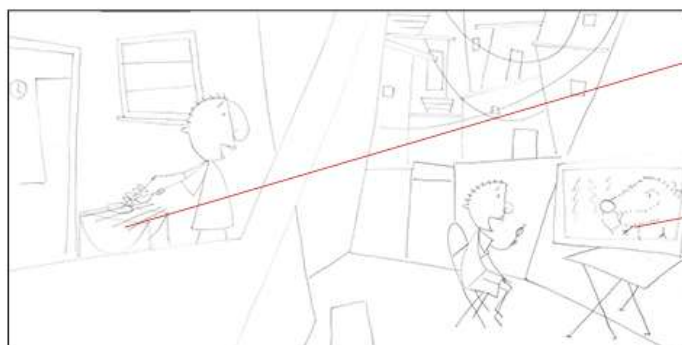
Imagem representando o fim do Carnaval (fantasia de Bate-Bola no lixo) e início da rotina normal (ida a escola/trabalho).

Apresentação do pai como um personagem atencioso e cuidadoso.

A fantasia no lixo também traz a ideia de seu uso pontual em apenas um Carnaval.

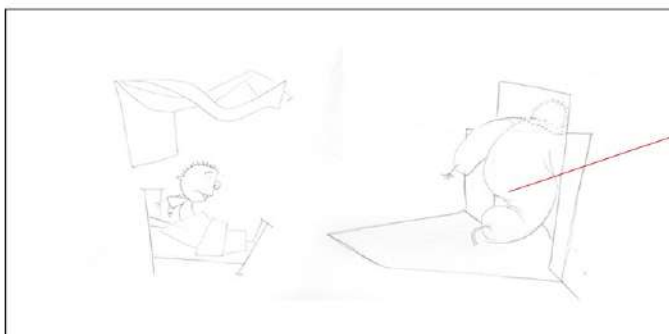


Retorno da vida cotidiana, cansados e já sem o Bate-Bola no lixo.

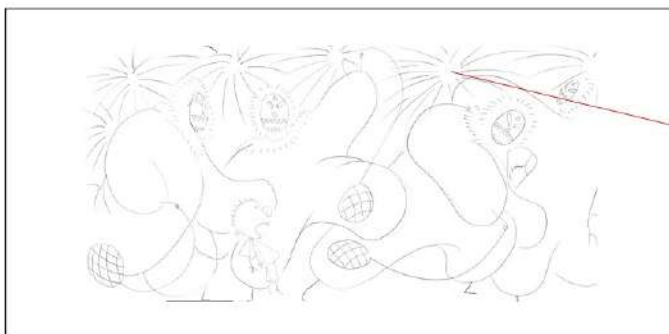


Vida cotidiana, pai fazendo churrasco (atividade destacada pelos Bate-Bolas como características dos encontros) enquanto o filho assiste a um programa que apresenta um personagem assustador. Este personagem será a referência para a criação do próximo Bate-Bola mais adiante.

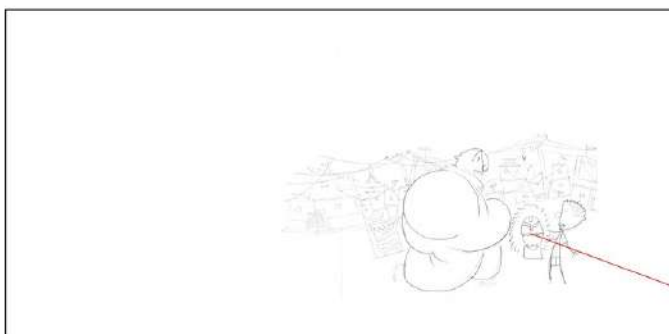




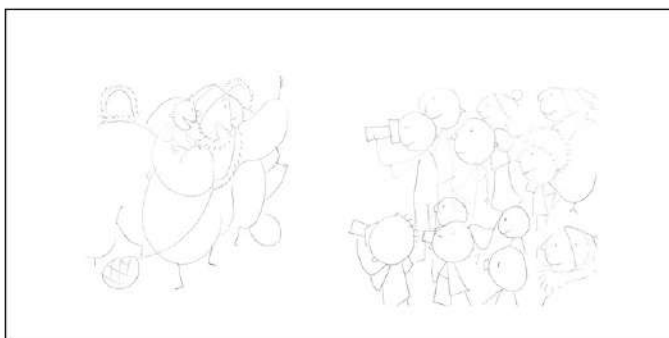
Novamente o protagonista acorda de seu sonho, mas dessa vez ao invés de seu pai, vê-se um Bate-Bola saindo do quarto. Aumentando a tensão do protagonista.



Agora já temos a imagem de vários Bate-Bolas completos no quintal da sua casa – representando a característica doméstica da manifestação. Há também os fogos de artifício que trazem um clima ainda mais tenso para a cena: este é o clímax da narrativa.



A resolução do clímax com a revelação do pai – construído como protetor e acolhedor – como sendo o Bate-Bola. Nesse momento buscou-se desconstruir a imagem do Bate-Bola como violento e ameaçador, revelando ser o pai do protagonista. Ao mesmo tempo o fascínio do protagonista e a vontade de também ser um Bate-Bola.



Reconhecimento local com o prestígio do grupo e do pai do protagonista sendo fotografado e assistido pelo público.

(21) Esboço da narrativa por imagem completa do livro Bate Bola.

Uma vez definida a linguagem visual e estabelecidas as imagens para o livro, desenvolvi uma boneca digital com todas as ilustrações esboçadas – como estão acima – e uma das ilustrações finalizadas – a ilustração da revelação do pai ao final do livro. Esse documento foi utilizado para um retorno a campo, com a finalidade de realizar a dinâmica de colaboração.

A boneca foi apresentada para um pequeno grupo de 3 Bate-Bolas, que participaram de praticamente todas as etapas de campo, para que pudéssemos ter algum retorno e possíveis alterações. Nessa dinâmica, tivemos dois retornos específicos mais importantes e fundamentais para a avaliação do resultado, que destaco em seguida:

O primeiro deles diz respeito ao reconhecimento. Comentários como “essa é a história da minha vida, aliás, é a história da vida de todos nós” demonstrou-se bastante emblemática, pois percebemos certo reconhecimento dos Bate Bolas no material produzido. Uma vez que um dos objetivos do trabalho é possibilitar o reconhecimento local na narrativa, na temática das manifestações populares, essa frase ganhou um peso enorme e incentivador para a continuação do trabalho.

Em seguida, ainda avaliando a boneca do livro, surgiram algumas dificuldades no entendimento de certas passagens e/ou elementos representados. Constatamos que certas dificuldades foram consequência da apresentação<sup>24</sup>. Apesar disso, buscamos retornar ao experimento, de modo a possibilitar a realização de algumas alterações, que pudessem melhor representar a narrativa e posterior finalização. Em vários aspectos, a recepção dos Bate-Bolas propunha novas leituras não identificadas no argumento e escaleta do livro, não se detendo em leituras pré-planejadas. Porém, considerando o espaço poético da expressão

---

<sup>24</sup> A apresentação feita em projeção acabou dificultando a percepção de alguns elementos na cena. Esse ponto acabou sendo agravado, pois tratavam-se de esboços em tons de cinza. O uso da cor, em alguns aspectos, foi extremamente importante para diferenciar objetos, como no caso em questão: a cena mostrava uma fantasia de Bate-Bola em meio a sacos de lixo. Sem o uso da cor e com dificuldade com a projeção não ficava clara essa diferenciação. Este fato foi posteriormente resolvido com a apresentação da ilustração já colorida e finalizada.

comunicacional do livro, esses eventos confirmaram certo nível de abertura da linguagem utilizada e da experiência narrativa.















(22) Narrativa completa por imagem do livro Bate Bola.

Concluída essa etapa, com a finalização das ilustrações e do projeto de livro, a proposta seguinte foi promover dinâmicas de desdobramentos, para que pudéssemos provocar a emersão de discurso pelo público leitor e também a experimentação de reprodução da metodologia desenvolvida com outro ilustrador.

### **6.3 Dinâmica de recepção do livro Bate-Bola em sala de aula**

A dinâmica foi desenvolvida pensando em uma leitura no contexto escolar, tendo uma professora como condutora do processo. Embora estivessem professora e alunos presentes no contexto de leitura, a apresentação do livro foi feita de forma digital, e não impressa, afim de promover uma leitura compartilhada entre a professora e a turma.

A dinâmica aconteceu na cidade de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro, onde também ocorre a manifestação dos Bate-Bolas. Embora seja uma manifestação bastante conhecida, localmente ela recebe, por vezes, outros nomes, tais como Pierrô e Clóvis. A leitura foi conduzida e gravada em áudio pela professora Katia Regina, com cerca de 6 crianças com idades entre 5 e 6 anos do terceiro ano do nível pré escolar do Instituto Rocha Xavier, no dia 25 de Junho de 2021. A dinâmica teve como intuito incentivar a produção de discurso pelo público local, para posterior análise. Com intuito de preservação do direito de uso da imagem – em virtude de questões legais da escola – as crianças não foram identificadas. Como para o fluxo de descrição do campo a individualização dos depoimentos durante a leitura não era determinante, não adotamos nenhuma outra estratégia de identificação.

Entendendo que o público, diante de qualquer obra, tem pluralidade de interpretações, e considerando a riqueza dessa pluralidade, não objetivamos a verificação de uma “correta interpretação”. Assim, colocamos como objetivo fomentar a produção discursiva (oral) a partir do contato com o livro, para a partir dela refletir sobre o contexto de recepção da obra. Levando em consideração que um livro para essa idade pode ter uma leitura compartilhada, propusemos à professora que fizesse inferências durante a dinâmica de leitura, de modo a estimular as crianças a aprofundarem seus processos de leitura. Com o objetivo de



uma leitura de dimensão individual e coletiva, a dinâmica dividiu-se em três momentos: primeira leitura, leitura expandida e retorno da leitura.

A primeira leitura foi conduzida pela professora, de tal forma que o público não tivesse nenhuma informação prévia sobre o conteúdo do livro, exceto pelo nome do autor e pela informação de que não havia texto escrito na narrativa. O título – Bate-Bola – também não foi pré-apresentado, embora pudesse ser lido na capa. Ao passar as páginas, a professora apenas estimulava as crianças a descrever o que viam nas imagens, o que estava se passando naquela história, o que elas entendiam dela, que elementos estavam sendo percebidos, sem contudo acrescentar informações fora do conteúdo do livro. Essa primeira etapa buscava principalmente que o público produzisse discurso de forma autônoma a partir da narrativa visual apresentada.

No segundo momento, o da leitura expandida, a professora fez uma nova leitura da narrativa, dessa vez trazendo algumas provocações para que as crianças explorassem um pouco mais seus discursos, a partir de algum momento ou aspecto específico encontrado nas imagens. Apontava alguns detalhes analisados na primeira etapa e que contribuições poderiam ser acrescentadas ao discurso, de tal forma a complementar a narrativa ou estimular uma produção de discurso mais ampla.

No terceiro e último momento, não haveria necessariamente uma nova leitura da narrativa, mas as imagens foram mais uma vez apresentadas para, diante delas, serem levantadas questões sobre a narrativa como um todo. Foram elaboradas perguntas sobre qual parte da história mais despertou o interesse, qual ilustração, qual aspecto da história eles gostaram mais, questionamentos a respeito de como deu-se a leitura da narrativa de forma geral, o que entenderam de cada cena e dos momentos da narrativa.

### **6.3.1 Primeira leitura**

Para facilitar a compreensão da análise dos momentos da narrativa, mostraremos inicialmente a imagem e em seguida parte da produção discursiva mais significativa para o trabalho.



(23) Ilustração 1 do livro Bate-Bola

Nessa primeira imagem, que vem acompanhada do título no livro original, tivemos uma tentativa de leitura do título, de um dos alunos soletrando, mas sem conseguir, por fim, ler o título. Em seguida, a professora pergunta o que estão vendo. A resposta: “são casas”.



(24) Ilustração 2 do livro Bate-Bola

Ao apresentar essa segunda ilustração, a professora questiona o que estão vendo nesse momento. As primeiras respostas fazem menção às fantasias destacando “bruxa”, “abelha”, mas também trazendo uma referência à técnica “é um desenho”. Neste momento foi interessante notar que o comentário reforçando

de que “é um desenho”. Dentro da perspectiva pasoliniana, já há um distanciamento que reconhece uma **realidade representada**. Apesar do distanciamento, as referências à bruxa e à abelha nos falam dessa mistura de realidade observada e representada própria do Carnaval, onde os alunos falam do reconhecimento de uma técnica (**realidade pictórica**) e já associam sua expressão a uma memória da **realidade observada**, ao reconhecer fantasias que lhes são familiares.



(25) Ilustração 3 do livro Bate-Bola

Nessa terceira imagem, uma criança em especial continuou apontando fantasias que ela encontrava. O momento tornou-se praticamente uma brincadeira de encontrar fantasias. Aqui vemos o encontro lúdico do “muito”. O excesso de elementos que há no festejo em si, com aglomerações e multidões, e uma profusão de visualidades com a representação plena de elementos para se aproximar desse contexto. A poluição visual, expressa nas possibilidades gráficas da composição do livro com desenhos, serve como representação da realidade, mas também, agora, rapidamente se transforma em um jogo de reconhecimento das partes do “muito”. Baseada em atividades propostas por coleções famosas como *Onde está o Wally*, essa ludicidade encontrada na página aponta que a leitura como

habilidade e competência se intercrucza com diversas outras funções<sup>25</sup>. Além de robô e outras fantasias apontadas, uma que destaco aqui foi a fantasia de palhaço. Destaco porque o palhaço foi e é uma influência expressiva para os Bate-Bolas. A construção das roupas, o disfarce da identidade, elementos infantis: são diversos os aspectos que poderíamos associar a ambas as personagens. Nesse caso, a figura de palhaço foi propositadamente colocada, por conta dessa proximidade, inclusive com uma bola na mão, semelhante às usadas pelos Bate-Bolas. Ao lado do palhaço, o Pierrô, figura também muito importante para a construção do Bate-Bola contemporâneo, pela influência da *Commedia Dell'Arte*. Inclusive, como já dito anteriormente, na localidade onde a dinâmica foi realizada, a figura do Bate-Bola recebe por vezes a nomenclatura de Pierrô.



(26) Ilustração 4 do livro Bate-Bola

Este é um dos momentos principais da narrativa. O momento em que o Bate-Bola é apresentado na sua relação com o menino. Na ilustração buscou-se a demonstração do pavor do menino e a provocação do Bate-Bola ao persegui-lo. Nesse momento da dinâmica a professora questionou do que se tratava e as

---

<sup>25</sup> Este assunto foi detalhadamente abordado no trabalho *O flautista de Hamelin: o sedutor design do livro de histórias infantil e sua relação com a narrativa*, dissertação do Mestrado em Design de Nilton Gonçalves Gamba Júnior na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1999.



respostas giraram em torno de figuras ameaçadoras: “um monstro”, “um gigante”. Em seguida, a professora também perguntou sobre como era o “monstro” e a resposta foi que o monstro “tinha um arco íris”. O mais interessante nesse momento foi em primeiro lugar o reconhecimento da ameaça, bem como o medo do menino. Em segundo, o aspecto colorido, “ele está com o arco íris”, o que aponta certo encantamento. Ambas as características estão muito presentes da figura do Bate-Bola, ao mesmo tempo ameaçadora e encantadora. Isso remete a uma fala anterior, surgida em umas das entrevistas com os brincantes, onde para ele as crianças se interessavam pelo Bate-Bola pela curiosidade da mistura do “medo e fascínio”. Desde o início das manifestações, o fascínio se dá pelas formas, materialidade e principalmente pelas cores. Já o medo emerge primeiramente da experiência com alguém que se mascara, que já pressupõe um mistério, um estranhamento. Depois, os personagens representados pelas máscaras ou os temas dos coletes ligam fantasia ao terror, favorecendo a função de assustar – esse aspecto é mais encontrado nas fantasias anteriores do que nas atuais. No âmbito da sintaxe visual, é interessante que essas duas experiências de fruição tenham sido lidas e que tenham contribuído para a semântica da ilustração.



(27) Ilustração 5 do livro Bate-Bola

“E agora, o que será isso?”, pergunta a professora para essa imagem. Num primeiro momento há uma tentativa de adivinhar quem é o novo personagem. Arriscam: um urso. Talvez pelo formato do rosto do pai do protagonista, mas logo em seguida exclamam: “um menino”. E quando questionados sobre o que ele está fazendo, não há dificuldade em apontar que “está acordando”. Nesse momento, não se estabelece uma conexão com um sonho vivido pelo protagonista, mas mais adiante, na segunda leitura, uma das crianças comenta que o menino teve um sonho com o monstro.



(28) Ilustração 6 do livro Bate-Bola

Alguns aspectos foram abordados nessa imagem. Os principais foram o retorno à rotina – final do período do carnaval – e com isso também o descarte das fantasias, próprias da manifestação. Aqui houve um pouco de confusão inicial sobre os personagens, mas logo em seguida trouxeram o comentário de que “o pai está levando o menino para a escola”. Essa talvez seja realmente a cena mais complexa e com elementos sutis para interpretação – portanto, é natural que seja um conteúdo que demande mais camadas de leitura. Compreender a sustentabilidade comunicacional em conteúdos produzidos para crianças envolve o domínio dessas camadas de leitura que suscitaram a dinâmica, por simular a aproximação dos sujeitos desses artefatos. Assim, é fundamental afastar a ideia de

sustentabilidade de uma performatividade determinista centrada em *inputs* e *outputs*, como é vista em áreas científicas mais matemáticas. A sustentabilidade no âmbito da cultura e da comunicação envolve também, de forma pedagógica, como aponta Pasolini, demonstrar, ratificar e dar visibilidade para os sujeitos sobre esses níveis de leituras, seus fluxos imprecisos e orgânicos. Por isso, a perspectiva de compartilhar processos de leitura coletivamente é um modelo de emersão de discursividade importante na formação do leitor, onde ele pode experimentar a diversidade de leituras e suas sobreposições, coincidências, complementariedades ou contraditoriedades. Assim, a dinâmica nesta tese é simultaneamente um *locus* de reflexão para o pesquisador, com a emersão de categorias conceituais que nortearam sua tese, e um momento privilegiado para o autor vivenciar o contato aberto de sua obra com o público, uma formação natural, por meio de uma experiência lúdica e expressiva para os leitores.



(29) Ilustração 7 do livro Bate-Bola.

Essa imagem e a ilustração anterior são relativamente semelhantes em função do cenário ser o mesmo. A proposta era mostrar que a vida cotidiana volta ao normal, o pai sai pra trabalhar e o menino vai para a escola. Apesar dessa cena não trazer exatamente nenhuma informação importante para a sequência da narrativa, ela traz um aspecto fundamental para a desconstrução final do estigma

de violência: a cuidadosa figura paterna. Nessas duas imagens o pai é identificado “o pai está levando o menino para a escola” e em seguida “o pai está botando o menino na carcunda”. São duas informações muito interessantes de serem reconhecidas aqui, pois a figura do pai e depois momentos de carinho e cuidado, como levar para a escola ou levar na “carcunda” vai construindo uma relação mais carinhosa e próxima com o filho.



(30) Ilustração 8 do livro Bate-Bola.

Nessa ilustração há uma continuidade desse cuidado, bem como da proximidade entre pai e filho. Ela apresenta uma atividade social muito comum na região: o churrasco. E também faz referência à cultura de massa, atualmente a maior influência para a produção das fantasias. No momento em que essa imagem foi projetada, imediatamente tivemos o reconhecimento do churrasco. Inclusive com certa euforia dos alunos: “Churrasco!!!” Mais uma vez não parecem reconhecer quem é pai quem é filho, provavelmente pelas roupas praticamente iguais. Mas também reconheceram que “o menino está vendo um filme”. Essa imagem ilustra uma questão importante para a sustentabilidade comunicacional, pois traz o reconhecimento das crianças de temas que são locais, pertencentes à realidade dela. O reconhecimento imediato do churrasco – e, posteriormente, do



filme na televisão – destacam a importância de trazer temas locais como contraponto a temáticas universais e estrangeiras da cultura de massa. O churrasco reconhecido aqui tenta reproduzir o formato de churrasqueira e o manuseio típicos do evento no subúrbio do Rio de Janeiro. As turmas de Bate-Bolas usam o churrasco como encontro para arrecadação de verba, reuniões logísticas ou comemorativas. No seu contexto, o churrasco é indício de prazer, fartura e conquista social, por isso, na dinâmica também, a euforia na leitura da cena. A relevância do churrasco como encontro nas periferias cariocas é tão grande que a referência à “picanha” como elemento de identificação de ascensão das classes pobres e oportunidade de direitos das classes trabalhadoras, se torna uma alegoria frequente em alguns discursos políticos<sup>26</sup>. Nessa imagem, portanto, temos a dimensão política do ur-signo, ao identificar a experiência poética com a realidade vivida.



(31) Ilustração 9 do livro Bate-Bola

Nessa imagem, novamente surgiram os comentários sobre “os monstros” e em seguida “Ele é o rei dos monstros.” A professora pergunta o que estão vendo

<sup>26</sup> Como exemplo disso, podemos apontar para a entrevista do candidato à presidência Luis Inácio Lula da Silva, que rapidamente transforma-se em *memes* na internet e estampas de camisetas, que evocam o apoio ao candidato com a frase “Picanha, cerveja e Lula”. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2021/12/4969620-produtora-viraliza-na-web-ao-receber-premio-multishow-com-blusa-petista.html> Acesso em: 20/02/2022.

na parte da direita da imagem. E respondem que veem o pai e o filho. Mais precisamente, o pai levando o filho no colo porque “ele está com medo”. Aqui, novamente temos a percepção do medo associado ao “monstro” e à proteção do pai. Esse também foi um momento bem importante para a narrativa, porque aqui se condensam os dois elementos principais: o medo como temática e a relação do pai de carinho e proteção.



(32) Ilustração 10 do livro Bate-Bola.

Um dos aspectos característicos da manifestação dos Bate-Bolas é a produção das fantasias de forma artesanal e caseira. Esta imagem apresenta o pai costurando a fantasia ao mesmo tempo em que apresenta o boá – elemento bem importante e valorizado dentro da manifestação. Ao serem questionados sobre o que faz o pai nesta imagem, compreendem de imediato que o pai está trabalhando “Tá consertando um carro”. Mas a professora questiona “Será que é um carro?”. Em seguida temos um comentário corrigindo para “Não, acho que é um travesseiro”. Em seguida a professora provoca “Mas é muito grande”. E tem a resposta “Ah não, eu acho que é uma coberta”. Para a narrativa o mais importante nesse momento foi o reconhecimento da prática da costura, que apesar de primeiro pensarem num travesseiro, em seguida uma coberta, traz uma relação bastante próxima com a capa representada na imagem. Mas, independentemente disso, o fato de reconhecerem a prática da costura, no ambiente caseiro, feito pelo

pai (que em seguida será reconhecido como um dos Bate-Bolas) já aponta para a produção das próprias fantasias. Por outro lado, também nos faz refletir sobre o que Gamba Jr. e Sarmiento (2019) apontam ao tratar da necessidade de desmistificar a ideia de sujeitos totalmente passivos ou autônomos. Vemos que a prática da leitura compartilhada possibilita que as diversas experiências – seja da professora, seja de outros colegas leitores – se somem a experiência do leitor. Agora, para o leitor que imaginou o pai consertando um carro, possivelmente por uma experiência culturalmente mais comum, ele pode imaginar um pai costureiro. Ainda que a costura pode não ser exatamente um ofício masculino, o pai a usa para produzir fantasias. Além de apontar para a função de mediação da comunicação, esse aspecto traz a questão apontada por Benjamin (1987) de que processo de registro e memória passa pelo compartilhamento da narrativa. Toda essa dinâmica de compartilhar a mesma narrativa é um processo, portanto, de sedimentação da história. Aqui, o próprio livro assume uma liberdade narrativa, já que na esmagadora maioria das vezes a costura é, de fato, feita por mulheres em confecções especializadas ou com profissionais autônomos – apesar dos homens fazerem todos os demais processos como criar o tema, comprar material, desenvolver estudos e esboços, desenhar os moldes, cortar as partes, desenhar as ilustrações finais, pintar e gliterar. Para a função de sintetizar o trabalho de confeccionar a fantasia, optou-se pelo próprio líder de turma costurando, embora seja uma situação mais rara, confirmando a leitura das crianças que envolve estranhamento na associação de figuras masculinas com costura no seu universo de convívio.



Esta imagem representa o boá como algo ameaçador, associando o formato do boá com uma cobra ou uma serpente que agarra o menino. Também aqui, os alunos trouxeram a associação com o monstro e o medo.



(34) Ilustração 12 do livro Bate-Bola.

No momento da subida para o clímax da narrativa – quando o personagem acorda com todos os bate-bolas em sua casa – esta sequência de imagens reconhecida como assustadora e trazendo o monstro (ameaça) e o medo (reação do menino) são bem importantes. Em função do momento mais tenso, a professora acabou passando um pouco mais rápido pelas ilustrações. Esse fato já havia sido comentado pela professora anteriormente. Ela havia me pedido diretamente se ela poderia não exibir imagens que gerassem medo nas crianças,

sob o risco de comprometer a dinâmica. Segundo ela as crianças com medo poderiam não querer mais ouvir a história. Respondi que achava importante exibir todas as imagens, justamente para verificarmos a reação dos leitores. E que se fosse necessário, poderia avançar um pouco mais rápido que as demais imagens.

Apesar da preocupação, não houve nenhuma reação de medo impeditivo por parte dos leitores. Isso aponta para uma questão levantada na sustentabilidade comunicacional que é a censura ou autocensura. A professora não queria mostrar a imagem em sala, não porque pensava que a imagem não deveria ser projetada, mas pelo receio da repercussão. Aqui a autocensura da educadora fez com que ela evitasse expor um conteúdo à criança, quando poderia, por exemplo, expor com mediação. Ou não é importante que as crianças entrem em contato com sentimentos como o medo? Reconhecer o medo, perceber o que aquilo gera no seu corpo, e principalmente como lidar com ele, pode ser um aprendizado significativo para a criança.

Parte da autocensura colocada pela professora deu-se em função do receio de que os pais também se sentissem incomodados com as imagens. Vale lembrar que o contexto em que foi realizada a dinâmica foi o contexto da pandemia, onde as aulas estavam sendo feitas de forma híbrida: parte dos alunos em sala de aula e parte em casa, remotamente, acompanhados dos pais. Ou seja, o receio da professora de que os pais se sentissem incomodados, com a exposição de uma imagem que gerasse medo no seu filho, não era sem motivos. Aquilo poderia interromper a dinâmica. Poderia ser ainda mais grave e gerar uma reclamação na escola, ou ainda a retirada do filho, o conseqüentemente poderia comprometer o seu emprego – de acordo com o paradigma da performatividade apontado por Lyotard (2009). Compreendendo a aflição da professora, decidimos que a dinâmica seria feita apenas com os alunos presencialmente.

Já comentamos anteriormente que o mercado editorial vem sendo construído, como qualquer outro mercado capitalista, dentro da lógica da performatividade. E que isso afeta a produção cultural, pois autores que não têm uma ampla aceitação do público, ou que não abordem temáticas que julguem minimamente “universais”, não tem retorno financeiro, sendo dificilmente



publicados. Mas para além do contexto da produção, também vemos agora que no contexto da recepção a lógica da performatividade também tem efeito, uma vez que a leitura de um livro em sala de aula com a temática do medo poderia comprometer a dinâmica proposta, a permanência do aluno matriculado na escola, e em caso ainda mais extremo, o próprio emprego da professora.

A questão trazida pela performatividade aponta para a questão social, uma vez que se pretende uma justiça social, um equilíbrio onde não só a produção cultural possa ser livre de interferências mercadológicas, como também o contexto de sua recepção e mesmo de sua mediação. Mais ainda, traz o aspecto da justiça social, apontado pela ONU e que diz respeito ao trabalho. Não só uma remuneração justa, como a sensação de aflição e desconforto da professora diz respeito às suas condições de trabalho.

Cabe aqui ressaltar que não se trata de apontar contra uma escola, mesmo porque não estamos falando de uma regra em especial. A questão apontada trata sobre condições de trabalho seguras, o que assim como o tema da autocensura abordado anteriormente, constitui um aspecto do sistema econômico, apontado por Lyotard (2009) no que diz respeito à performatividade. A escola precisa de alunos para continuar funcionando e pagando o salário dos funcionários, logo, os professores devem evitar situações que desagradem os pais. Ainda que obviamente à ação da professora se some uma preocupação genuína com os afetos da criança, os mesmos poderiam ser observados e analisados sobre outro prisma. Situação semelhante acontece no mercado editorial, bem como na maioria dos cenários de distribuição de conteúdos industriais: para que arriscar ou experimentar?

O processo de leitura compartilhada, na mediação da professora em sala de aula, também revela outras questões. A cena, semelhante à ilustração 5, mostra o menino em seu quarto, levantando da sua cama, do sonho que tinha, mas dessa vez o público não vê seu pai pronto, com sua mochila e uniforme escolar. Diferente disso, veem um Bate-Bola saindo pela porta. O reconhecimento de que ele tinha um sonho é revelado no grito de “O menino acordou”. Percebe-se o mundo da fantasia, mundo “diferente do que ele está habituado”. O intrigante

bate-bola que sai pela porta torna-se um “elemento de virada de página”, que convida o leitor a continuar a leitura. A mediação nesse caso possibilita a professora falar sobre o mundo diferente do habitual, onde moram os medos e também as fantasias. Mais adiante, reconhecerão que também é o mundo onde moram os Bate-Bolas.



(35) Ilustração 13 do livro Bate-Bola



(36) Ilustração 14 do livro Bate-Bola

Nessa virada de página o momento mais tenso: o menino, que acabou de acordar – e que portanto não está dormindo ou sonhando – depara-se com muitos bate-bolas em sua casa. “Ele está no meio dos monstros”, surge o comentário um pouco aflito. Bom, nesse momento percebe-se a associação do medo dos “monstros” às figuras dos bate-bolas. É o momento em que todos os participantes

se reúnem na casa de um dos integrantes, ou em algum lugar planejado para a concentração antes da saída.



(37) Ilustração 15 do livro Bate-Bola

Imediatamente depois de apresentar a imagem mais tensa da narrativa, onde muitos bate-bolas ameaçam o menino em sua própria casa e seu pai sequer aparece (a despeito do que vinha acontecendo anteriormente), mostra-se o pai retirando a máscara e revelando sua identidade ao menino. O comentário “o papai e todo mundo se fantasiou de monstro” que foi feito imediatamente depois de ver a imagem revela-nos não só a compreensão da narrativa, do conflito – no reconhecimento do pai, que já havia sido previsto na narrativa para a desconstrução do estigma de violência – o público também revelou ter compreendido que “todo mundo se fantasiou do monstro”. Não só o pai foi reconhecido, como também a ideia de fantasia foi percebida. Aqui há uma transição entre o que se entende como realidade vivida ou observada, para o reconhecimento de uma realidade representada. É a fantasia de monstros, não são monstros. A percepção dessas duas realidades é fundamental para a desconstrução do estigma, pois abre espaço para a apresentação da performance como uma



brincadeira, uma celebração, um jogo em que o medo e a agressividade fazem parte, mas que não tem ameaça real.

Cabe destacar que a construção de uma leitura compartilhada auxiliou na construção desse entendimento. Não exatamente complementando informações que não foram, digamos, “compreendidas” na leitura – uma vez que ainda estamos na primeira fase da dinâmica – mas na leitura em conjunto com as diferentes percepções dos colegas e orientações da professora. Esse tipo de leitura permite o compartilhamento de memórias, reminiscências e contribui para a preservação não só da manifestação que é tema do livro, mas de um amplo espectro de elementos da cultura local.

Igualmente, pudemos perceber que além do compartilhamento da leitura, temos também a desmistificação da ideia de sujeitos totalmente passivos ou autônomos, compreendendo a gama ampla que temos entre esses dois extremos. E por fim, o quanto é preciso prever novos modelos de observação da comunicação, para que possamos, por exemplo, propor métodos de abordagens de temas para o público infantil e não sua privação. Essa narrativa, que iniciou-se com receio da temática do medo, avança pelo tema sem que os participantes demonstrem nenhum desconforto durante a dinâmica. Compreende assim que a autocensura do mediador e/ou educador – que pode ser a do autor ou do editor – antecipa uma preocupação que se demonstra desnecessária, uma vez que o processo de leitura compartilhada pode abordar o tema com certa segurança e cuidado, necessários a temas especiais.



(38) Ilustração 16 do livro Bate-Bola.

Na penúltima imagem, que mostra os bate-bolas em contato com o público, recebendo acenos e tirando fotografias, os alunos já aliviados da catarse percebem que estão todos “tirando foto” e em seguida “Estão comemorando!” e puxam, espontaneamente, um “parabéns pra você”. A celebração como final da manifestação, o momento da brincadeira que também é um momento de festa, auxilia no processo de desconstrução do estigma.

Após a primeira leitura, a professora retornou à primeira imagem e deu imediato prosseguimento à segunda parte da dinâmica.

### **6.3.2 Leitura expandida**

Na leitura expandida a professora conduziu uma segunda leitura do livro, buscando recuperar comentários feitos pelos participantes e incluir algumas contribuições. Inicialmente leu o título do livro “O nome da história é Bate-Bola”. Em seguida, já avançando para as próximas ilustrações, ela relata que aparecem pessoas “brincando numa festa que é cultural (...) que a gente comemora todos os anos”. Imediatamente um dos participantes reconhece o carnaval! E continua comentando sobre como as pessoas se vestem para a festa, com roupas coloridas, tudo “muito alegre”. Depois aponta que “tem uns meninos, uns moços e até algumas mocinhas que se vestem assim: todos coloridos. E essa fantasia se chama fantasia de Bate-Bola. Bota máscara e sai para assustar as pessoas. Tem criança que morre de medo”.

A proposta de uma leitura compartilhada traz a possibilidade de rememoração e releituras possíveis. A proposta de uma segunda leitura, onde a professora incluiria comentários que julgasse pertinentes traz para a leitura novas camadas de sentido. Busca, através do exercício de memória, revisitar a narrativa, percebendo outras informações, nuances e significados. Não só por parte da professora, por exemplo, ao provocar os leitores a lembrar o nome da festa, mas também dos próprios leitores. Nessa segunda leitura, já mais segura da recepção, a

professora avançou de imediato na temática principal: o medo dos Bate-Bolas. Nesse sentido também podemos perceber que o tema, uma vez já trabalhado, pode ser retomado, aprofundado e naturalizado. Aos poucos, com o devido cuidado e orientação, podemos aprofundar na temática sem que isso seja um trauma para os pequenos leitores. Assim, busca-se alternativas de comunicação que garantam de forma equilibrada a diversidade de temáticas culturais, sem contudo tratá-las de maneira superficial e abreviada, sob o risco da perda de uma visão crítica e mais trabalhada.

Mais à frente, comenta o acordar do menino, a ida para a escola e o retorno, lembrando que o pai carregava o menino à “carcunda”. E um dos alunos comentou: “meu avô me colocava na carcunda”. Novamente, podemos perceber a reminiscência e reconhecimento na dinâmica de uma leitura compartilhada onde o leitor, nas palavras de Benjamin, “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987, p. 205). O pequeno leitor, quando convidado a falar sobre a obra, torna-se também narrador, pois trata-se de um livro de imagem, onde a criança atravessa sua leitura pela sua vida, reconhecendo nela elementos que vê exibidos nas imagens.

Na continuação da leitura, a professora apontou para o momento do churrasco, do monstro visto no desenho animado – aqui, ela traz o desenho, não o filme, para em seguida apontar o medo do boneco e a fuga para a proteção do pai: “Ficou com medo e correu pro colo do papai”. Complementou dizendo que o pai trabalhava numa máquina de costura e sugeriu que costurava uma roupa de bate-bola: “Será que era a roupa do Bate-Bola? Não é parecida?”. Como num processo de orientação, ela sugere que o pai costurasse a roupa do bate-bola. A forma escolhida, como questionamento, abre a possibilidade não definitiva ou pronta. Assim, o pai poderia estar numa oficina mecânica, costurando um travesseiro, uma colcha ou a casaca do Bate-Bola. A pluralidade em questão faz parte da leitura artística e também do processo de comunicação, uma vez que a interpretação é construída em experiências prévias individuais e com elas confrontadas. Tal exercício contribui para o processo de diversidade cultural, contrapondo um controle impositivo e assertivo do que deve ser lido, do que pode

ser lido, de como deve ser lido, especialmente encontrado em leituras superficiais e abreviadas.

Após a menção do sonho, com o monstro azul de nariz vermelho que ele havia visto anteriormente, uma manifestação de medo na turma, com um grito! Em seguida comentou que “ele teve um sonho com aquele monte de cores em cima dele e acordou assustado. Acordou e de repente parecia que o bate-bola estava na casa dele. E ficou com muito medo”. Aqui, assim como no início em que buscou reforçar que a festa se tratava do carnaval, a professora reforçou também que o menino acordou e deparou-se com os bate-bolas em sua própria casa.

Ao final, reforçou a desconstrução do estigma de violência, apontando que “na verdade os Bate-Bolas era amigos do pai dele. Estavam indo lá para vestir a roupa. Experimentar para sair e pular o carnaval. E o pai dele também, ó. Olha o pai dele. Também se vestiu de bate-bola”. E disse: “não faz mal nenhum não. Ele viu que não fazia mal mesmo, era só uma fantasia. E quando as pessoas se fantasiam assim, as pessoas tiram fotos.”

### **6.3.3 Retorno da leitura**

“O que vocês entenderam da história?” questiona a professora no início desse terceiro momento. Nessa parte da dinâmica não houve uma nova leitura, mas um pequeno debate, em forma de conversa, para extrair dos leitores cenas, momentos, atos que mais chamaram atenção ou que mais interessaram.

“Tinha um monstro”, exclamou o primeiro. Em seguida corrigido por um outro “Bate-Bola!”. “E o que aconteceu com os Bate-Bolas?” pergunta a professora. “Eles eram amigos”. E quem mais tinha na história? “Um menino com medo.” Logo em seguida um complemento “Tinha um menino que se assustou com um sonho que teve com os Bate-Bolas”. E o pai dele? Continua a professora. “(Fazia) churrasco!”, “Costurava roupas”. Roupas de quem? Indagou a professora. “Do menino”, o primeiro comentário, mas em seguida “Do Bate-Bola!” Temos aqui claramente a mistura de leituras num processo de intercâmbio próprio da leitura compartilhada. Enquanto uns já associaram o pai como quem costura a

roupa do menino, também costura a roupa do Bate-Bola. Há também o apontamento da temática do medo, ou seja, ela ficou clara entre os participantes, mas sem construir nenhuma forma de desconforto. Mais uma vez a leitura compartilhada, proposta comumente pelo livro de imagem e reforçada pela dinâmica, proporcionou aprofundamento, abordando temas delicados, medos e censuras, contribuindo para a diversidade temática e cultural propostos pela sustentabilidade comunicacional.

Durante esse momento, surgiram diversos comentários mais livres, onde uma das participantes aponta que “Tinha um Bate-Bola e eles estavam perto da minha casa [...] Eles estavam jogando bola no campo gigante”. A professora então continua a perguntar sobre o que mais gostaram da história. As respostas vieram em seguida: “O menino que estava com medo”. A professora busca confirmação da resposta “você gostou mais dessa parte que o menino estava com medo?” e exclama algo incompreensível ao final, mas nitidamente surpresa com a resposta. E em seguida outro participante exclamou ter gostado da parte em que “ele ficou com medo”.

Buscar novas formas de abordagem da comunicação, seja no aspecto da observação, aprofundamento da leitura ou leitura compartilhada contribui, portanto, para que possamos resgatar a possibilidade do contato com temáticas distanciadas do público, de maneira a trabalhá-las cuidadosamente. Além disso, a dinâmica nos trouxe memórias dos próprios leitores, resgatando lembranças dos personagens Bate-Bolas perto da sua casa. O reconhecimento e a sua verbalização fazem parte do propósito de um objeto cujo objetivo é o registro e a documentação de manifestações em nível local, pois sua valorização, proteção e manutenção só será possível com ações da própria comunidade, dos próprios agentes que reconhecem a manifestação na sua localidade. Aqui, a dinâmica de leitura pelas crianças vai ao encontro da anteriormente feita com os Bate-bolas, onde o principal relato apontava para a identificação de suas próprias rotinas e experiências.

### 6.3.4 Resultados

O objetivo dessa dinâmica não foi de verificação nem validação da narrativa ou do objeto produzido. A proposta foi perceber a produção de discurso pelo público, a partir desse discurso, não só como a narrativa reverberava no público e em suas vidas, como também se era possível perceber algo sobre o propósito de desconstrução do estigma de violência (um dos focos comunicacionais do projeto) para observar, principalmente, no discurso que emerge da leitura, as questões próprias da sustentabilidade comunicacional.

Os comentários foram bastantes relevantes para nossa análise, pois apontam não só para o reconhecimento do medo como tema, como para sua valorização final. Assim, o medo do Bate-Bola não foi visto como uma coisa ameaçadora, mas como algo com que se possa jogar, revisitando o lugar do medo ritualístico ancestral. O medo, que inicialmente poderia ser uma temática desconfortável, surpreende a professora, e mostra-se como uma temática de interesse das crianças. A criação do bate-bola e a brincadeira de assustar já foram vistos como brincadeiras saudáveis, cujo fascínio dos pequenos pelo “monstro” assustador é o motivo pelo qual querem tornar-se também um Bate-Bola. Nesse sentido, como apontado por Lyotard (2009) e destacado aqui no âmbito da sustentabilidade comunicacional, é preciso rever processos preteridos historicamente, de modo resgatar modelos úteis à discussão atual. Assim, a narrativa volta a ser uma ferramenta usada para abordar temáticas mais complexas, com aprofundamento e reflexão.

Além disso, alguns apontamentos da própria vida cotidiana do público indicam também a reverberação da narrativa em seu cotidiano. Comentários como “meu avô me colocava na carcunda”, a empolgação com o churrasco, ou ainda o reconhecimento de Bate-Bolas nas proximidades da casa são alguns exemplos. Esses aspectos nos remontam a uma das questões propostas pela sustentabilidade comunicacional através dessa pesquisa: a dimensão local de aspectos representados. A produção de um livro sobre uma manifestação local apresentada para um público que possa reconhecer tal fenômeno proporciona o envolvimento dos leitores na temática, pois atravessa – ou, nas palavras de Benjamin,

“mergulha” – na vida do narrador (leitor). Esse propósito apoia-se na certeza de que o reconhecimento no livro de manifestações populares traz a essas manifestações ressignificações e valorizações, garantindo sua preservação.

#### **6.4 Dinâmica de reprodução da metodologia**

Como o livro dos bate-bolas foi desenvolvido pelo próprio autor desta pesquisa, buscou-se a parceria com outro ilustrador que também tivesse experiência acadêmica, para desenvolver outro projeto de livro a partir da mesma metodologia como uma dinâmica de desdobramento da pesquisa. Assim, o ilustrador pernambucano Christiano Mascaro, já com bastante experiência na área da ilustração, especialmente dos quadrinhos e da ilustração editorial, e atualmente desenvolvendo sua pesquisa de mestrado no Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, em Portugal, demonstrou-se uma ótima alternativa. A ele foi requerida a tarefa de encontrar alguma manifestação no estado de Pernambuco e desenvolver a partir dela um livro, tendo por referência a metodologia proposta neste trabalho. O ilustrador sugeriu os Caretas de Triunfo.

Triunfo é uma cidade localizada no interior de Pernambuco que abriga uma manifestação cultural já bem estruturada: os Caretas. Diferentemente dos Bate-Bolas, a manifestação tem apoio e boa relação com o poder público e a imprensa locais. Apesar disso, a manifestação guarda algumas semelhanças com os Bate-Bolas, pois historicamente essas relações não foram tão amistosas como são. E, também, em entrevistas realizadas com os manifestantes, pudemos perceber dificuldades no desenvolvimento da manifestação.

A manifestação tem aspectos bastante semelhantes aos Bate-Bolas. Em primeiro lugar, o anonimato no uso da máscara e nas fantasias que cobrem todo o corpo para dificultar o reconhecimento. Em segundo lugar, no uso do relho, espécie de chicote usado pelos manifestantes para estalá-lo no ar e assustar o público. Apesar de se organizarem em grupos – treças, os Caretas produzem individualmente as suas fantasias, conferindo também o anonimato entre os participantes.

O relato do surgimento da manifestação aponta para um evento originário que ocorreu há pouco mais de um século. Durante uma festa religiosa do Reisado, um dos participantes chega visualmente embriagado e é impedido de participar. Como protesto, o cidadão veste-se de roupas extravagantes, mascarado com uma placa pendurada no pescoço. O protesto chama tanto a atenção do público que nos anos posteriores diferentes pessoas passam a vestir-se como tal e desfilar pela cidade. Esse seria, portanto, o marco inicial da manifestação do Caretas que hoje acontece durante o período do Carnaval.

Por conta do aspecto pagão da manifestação, durante muitos anos foram vistos como marginais, vagabundos e, posteriormente, com a adoção do relho como parte da fantasia, também violentos. A partir da própria fala dos participantes, a manifestação também foi comparada com a capoeira, como exemplo de marginalização, criminalização e estigmatização associada à violência. A partir de então, começam a ser perseguidos, mal vistos por uma parcela da população, bem como sem apoio do poder público. Atualmente, porém, a manifestação tem um peso grande para a economia local e o desenvolvimento do turismo na cidade, sendo a principal atração da localidade. Esse lugar foi conquistado pela insistência dos manifestantes, que mesmo em condições adversas, mantiveram a manifestação viva e presente.

Por conta da conjuntura em que se desenvolveu a presente pesquisa (em meio à pandemia do COVID-19) elaboramos um processo de entrevistas à distância, registradas por vídeo, numa parceria entre o projeto de pesquisa Mascarados Afrolberoamericanos e o Museu da Pessoa, nomeado de Projeto Motirô. O registro das entrevistas foi compartilhado com o ilustrador/pesquisador para que pudesse imergir nas informações e elementos para o desenvolvimento da pesquisa, da construção da narrativa, da linguagem visual e finalmente do livro.

Como parâmetros para o desenvolvimento da dinâmica, o produto final pedido ao pesquisador foi um projeto/boneca de livro com todas as ilustrações esboçadas e algumas delas finalizadas com a linguagem visual proposta. Esse formato possibilitou não só a visualização do resultado final do livro, como abre possibilidades futuras para sua apresentação para editoras, editais e/ou outras



formas de financiamento, a fim de viabilizar uma possível produção e distribuição.

Cabe ressaltar que, embora o trabalho tenha sido desenvolvido tendo em vista o livro impresso, por razões das condições impostas pela pandemia do COVID-19, algumas soluções alternativas foram necessárias. Assim como o primeiro experimento com o livro ilustrado foi feito através de uma apresentação do livro digital, essa segunda experiência teve desdobramentos semelhantes.

Partindo da referência do maior revendedor de livros digitais, temos como proposta de retorno financeiro em *royalties* entre 35% e 70% do valor do livro. Considerando que há a obrigatoriedade de venda do livro com preço 20% mais barato do que a edição impressa, temos então como valor de referência R\$32 (R\$40 - 20%). Assim, para atingirmos os R\$550 (estabelecidos como meta no experimento preliminar) seria preciso vender entre 25 e 50 livros. Sendo 25 para o lucro máximo possível (70%) e 50 unidades para o lucro mínimo (35%).

Em linhas gerais, podemos dizer que para o autor ter um lucro mínimo semelhante aos livros impressos seriam necessários, em média, a venda de aproximadamente 28 livros (28 livros com um retorno de R\$19,95 ou 50,25% de *royalties*). Isso significa que para obter lucros semelhantes, o autor de livro impresso independente precisaria vender 54% a mais de livros (15 livros) e o autor de livros publicados por editoras necessitaria vender aproximadamente 846% a mais de livros (236 unidades).

Sendo assim, podem ser discutidas estratégias de financiamento – recursos próprios, proposta para editoras, financiamento coletivo e financiamento público – tanto do livro impresso independente como do livro impresso digital pois ambos, em linhas gerais, têm retorno direto mais fácil/maior do que livros publicados por editoras. De tal forma que parte da produção pode ser revertida aos manifestantes, para que esses possam fazer a distribuição local, tendo retorno sobre a venda dos livros que contribua também para a sustentabilidade econômica da manifestação. Dessa forma, tanto autor como manifestantes e manifestação podem ser sustentáveis.

Para auxiliar o ilustrador na dinâmica de reprodução, desenvolvemos uma sistematização simplificada da metodologia, de tal maneira que esta possa ser compartilhada e usada como referência. Abaixo temos, portanto, uma espécie de síntese metodológica que foi apresentada ao pesquisador/ilustrador. Cabe ressaltar que não foi exigido que o ilustrador seguisse rigorosamente a metodologia proposta, cabendo ao ilustrador adaptações, ajustes e modificações que julgasse necessárias, desde que essas últimas fossem sinalizadas e reportadas para aprimoramentos futuros.

#### **6.4.1 Síntese da metodologia aplicada**

##### **Primeiro momento**

Observação da manifestação, do contexto espacial, dos atores e das fantasias, movimentos, etc. Essa etapa pode ser feita presencialmente, durante os festejos, como também mediante a observação de material de registro: fotos, vídeos e depoimentos. Nessa etapa, pode-se registrar o contexto geral e os elementos espaciais, atores, elementos visuais e de movimento.

##### **Segundo momento**

Momento de um contato mais próximo com os manifestantes. Elaboração de entrevistas perguntando sobre a história da manifestação, da produção, técnicas, materiais, construção das fantasias e adereços gerais, bem como a relação do indivíduo com a manifestação. Nessa etapa, é possível registrar todo o processo de desenvolvimento da manifestação, desde suas primeiras ideias e esboços, passando pela produção das fantasias e adereços, até a performance final e seus possíveis desdobramentos: prêmios, reconhecimentos e comemorações.

### **Terceiro momento**

É a oportunidade de identificação de possíveis problemas, questões, dificuldades dos manifestantes no desenvolvimento dela. Esse é o momento onde busca-se reconhecer um elemento para ser o conflito principal da narrativa.

### **Quarto momento**

Elaboração do conflito principal da narrativa e, a partir dele, o desenvolvimento da linguagem gráfica a ser desenvolvida para o livro. Nesse momento o principal é conseguir sintetizar o conflito em até três imagens para que possamos a partir delas estudar a linguagem.

### **Quinto momento**

A partir do conflito e da linguagem gráfica definidos, o próximo passo será o desenvolvimento da narrativa em si. Esse momento é importante para trazer os demais elementos encontrados no primeiro e no segundo momentos. Além da construção da narrativa, no desenvolvimento e agravamento do conflito, também será o momento de apresentar-nos os personagens, os cenários e o contexto onde ocorre a manifestação, como ela é produzida e desenvolvida, sua relação com o local e com os atores.

### **Sexto momento**

Garantir que os elementos mais importantes foram contemplados na narrativa e posterior apresentação da narrativa esboçada para os manifestantes entrevistados, buscando acolher críticas e sugestões para a narrativa.

### **Sétimo momento**

Finalização das imagens e desenvolvimento do livro.

### **Oitavo momento**

Estratégias de produção, financiamento, distribuição e venda do livro junto aos manifestantes, levando em consideração a realidade local.

Levando em consideração o contexto de isolamento, devido à pandemia do COVID-19, os dois primeiros momentos foram feitos à distância. Em função do tempo e sem prejuízos para o trabalho, a dinâmica levou em consideração apenas os cinco primeiros momentos, entendendo que a partir do sexto momento, trariam apenas possíveis ajustes ou aprimoramentos da narrativa, sem qualquer propósito de validação. Uma vez que as reflexões sobre a sustentabilidade financeira do projeto já se mostraram suficientemente possíveis, o oitavo momento, cujo propósito é a discussão sobre estratégias de produção e financiamento, é um desdobramento possível da pesquisa.

Como resultado da dinâmica de reprodução, portanto, temos um projeto de livro com todas as ilustrações esboçadas e algumas ilustrações finalizadas, junto a um breve relato do ilustrador descrevendo o uso da metodologia como referência, o processo criativo a partir dela, a escolha do conflito principal,, bem como o apontamento de eventuais ajustes, alterações e contribuições a ela. Deste material produzido, temos a análise tanto do discurso que emerge do ilustrador em contato com a metodologia, bem como os resultados produzidos no projeto de livro. Igualmente, esta não é uma dinâmica de validação da metodologia ou do livro produzido, mas uma proposta de trazer uma emersão de discurso, que será analisado a partir da perspectiva da sustentabilidade comunicacional, no âmbito da produção de conteúdo.

#### **6.4.2 Análise da dinâmica de reprodução da metodologia**

O experimento aconteceu entre os meses de Outubro e Novembro de 2021. Christiano Mascaro, ilustrador pernambucano, teve acesso aos vídeos gravados pelo Projeto Motirô com os participantes da manifestação Os Caretas de Triunfo: Agamenon Gonçalves Lima Filho (Teco), Nino Abraão Alves Almeida e Pândora Rosa. Tal condição deu-se em função da pandemia, pois a ideia original era ter

feito incursões presenciais. A partir dos vídeos<sup>27</sup> de três participantes da manifestação, Christiano Mascaro teve acesso ao resumo da metodologia descrito acima e pode dar início.

Foi pedido ao ilustrador que fizesse o trabalho de forma livre, tendo a metodologia como referência e, caso tivesse alguma dúvida, sugestão e/ou ajustes, que fosse comunicado. Ao final do trabalho, foi pedido além dos desenhos feitos pelo ilustrador, um breve relato do processo apontando potencialidades e fragilidades na metodologia, o que nela poderia ser aprimorado, o que não funcionou e possíveis ajustes feitos.

Vale ressaltar que esse experimento não teve intenção de validar a metodologia – por isso a abertura para ajustes – mas sim dar desdobramento ao projeto, de modo a experimentar a reprodução da metodologia em outros contextos e com outros profissionais, analisando sob a perspectiva da sustentabilidade comunicacional o discurso que emergia dessa experiência, como foi feito na dinâmica de leitura.

O trabalho entregue pelo ilustrador foi um projeto de livro que consistiu em uma série de ilustrações ainda na fase de esboço de toda a narrativa proposta, bem como algumas das imagens apresentando a linguagem visual já em fase final e outras em estágio intermediário de finalização. A proposta narrativa de Christiano Mascaro partiu de dois pontos destacados nas entrevistas dos brincantes: o histórico da criação da manifestação, revelando sua origem marginal, bem como sua posterior ressignificação, quando passaram a acontecer os concursos de fantasias, e os aspectos luxuosos das fantasias dos brincantes passaram a ser valorizados. Esse embate entre o aspecto popular (e marginal) originário da manifestação e o aspecto luxuoso foi marcado por alguns conflitos atualmente apaziguados.

O relato trazido por Christiano Mascaro é iniciado reforçando a justificativa da pesquisa e do olhar etnográfico ter sido feita à distância, tendo

---

<sup>27</sup> Entrevista com Agamenon Gonçalves Lima Filho disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h9J0o\\_hUCYc&t=14s](https://www.youtube.com/watch?v=h9J0o_hUCYc&t=14s); entrevista com Nino Abraão Aves Almeida disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VQsmSaTKFFQ>; entrevista com Pândora Rosa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXJve5XyKx8&t=2s>. Acesso em 20/02/2022.

como base os vídeos/entrevistas gravados com os brincantes da manifestação, em virtude do isolamento social condicionado pela pandemia do COVID-19. Apesar do distanciamento, acreditou-se ser possível levantar todo o material necessário para o desenvolvimento do trabalho a partir das entrevistas.



(39)Imagem do momento da narrativa em que o personagem é expulso da manifestação.

Um dos aspectos apontados pelo ilustrador foi a proposta de identificação do conflito narrativo no discurso dos brincantes da manifestação estar prevista na metodologia. Ou seja, como proposta metodológica, a ideia de compreender dificuldades, conflitos, tensões no discurso dos manifestantes e a partir deles desenvolver o conflito central da narrativa. Segundo o ilustrador, é uma maneira

“interessante de se aproximar do tema [...] pois é uma tentativa de se distanciar desse propósito de você criar um conflito para a história que você quer contar”.

A identificação do conflito narrativo na metodologia do trabalho denota que embora haja limitações na proposta metodológica – entendendo que não tenha abertura para “qualquer conflito” a ser explorado na narrativa, mas sim conflitos reconhecidos pelos próprios manifestantes – existe a preocupação em possibilitar ao autor que proponha recortes temáticos à produção ficcional ou comunicacional, sem que isso tenha o efeito de “podar” a criatividade. Não se trata, contudo, de impor temáticas a serem abordadas – uma vez que não houve nenhum direcionamento nesse sentido – mas sim de extrair no discurso dos manifestantes os conflitos a serem trabalhados. Reconhecer um conflito pré-existente na manifestação para ser registrado e comunicado através da narrativa é um dos aspectos caros à sustentabilidade comunicacional, que prevê o descolamento da escolha temática, ou mesmo de seu tratamento, de propósitos comerciais. Ao analisar a sustentabilidade comunicacional, Gamba Jr. e Sarmento (2019) apontam para o risco de uma censura ou autocensura, pontuando em seguida que esses são aspectos já existentes. Aqui, podemos ver claramente a distinção em relação à metodologia proposta, que ao contrário da autocensura, não impede o uso de uma temática, mas sugere que ela surja a partir da análise do discurso dos manifestantes, buscando-se através dessa análise o conflito a ser trabalhado pelo autor na narrativa. Por outro lado, o autor pode ser cerceado de sua liberdade, quando assuntos ou temas são preteridos com base em suposições relativas ao lucro ou interesse comercial, que colocam em segundo plano a importância social do trabalho.

Ainda sobre o conflito principal da narrativa, o ilustrador aponta que dos três entrevistados, dois nitidamente pertenciam a classes sociais distintas e, no entanto, ambos abordaram a mesma questão. Um senhor artesão, oriundo de uma classe social mais baixa, trouxe no seu discurso a necessidade do apoio governamental, preocupado com a sua sustentabilidade, dos manifestantes e da própria manifestação. Justificou que o apoio do governo permitiria assim que ele e seus colegas continuassem ensinado às crianças o processo de confecção das

máscaras e fantasias. Já outra entrevistada, odontologista que pertence a uma classe social mais favorecida, destacou o aspecto estético da manifestação, comentando que seu objetivo era demonstrar pela sua fantasia a beleza, o luxo e o glamour. No entanto, ela também trouxe uma preocupação social, dessa vez com a presença da mulher nas manifestações. De classes sociais e propósitos distintos em relação à manifestação, ambos abordaram a tensão entre o luxo e o popular de maneira bem semelhante. A partir disso, Christiano quis demonstrar essa cisão dos brincantes pelas suas respectivas condições socioeconômicas e preocupações.



(40) Imagem que representa a linguagem visual adotada pelo ilustrador para o livro.

Diante desse aspecto, é interessante observarmos que o ilustrador já percebe, na própria manifestação, a toxicidade gerada a partir da competitividade, que favorece fantasias inovadoras e luxuosas em detrimento de criações tradicionais. Aqui, não estamos preocupados exatamente em confrontar inovação e tradição, pois compreendemos que ambas são necessárias para uma saudável manutenção da manifestação. Mas a forma como as inovações foram propostas, a



partir de um concurso, privilegiando aspectos luxuosos e economicamente pouco acessíveis, traz para a manifestação um risco: deixar de ser popular e acessível para ser elitista.



(41) Imagem de contextualização espacial proposta pelo ilustrador.

Mascaro descreve brevemente o seu livro apontando a contextualização espacial onde pode-se reconhecer o casario antigo típico da cidade de Triunfo, com sua praça e sua igreja. Em seguida, a representação da passagem histórica, narrada pelos manifestantes, da origem dos Caretas de Triunfo. Um cidadão, visivelmente alcoolizado, é expulso da festa: a manifestação dos Caretas carrega o aspecto pagão e a marginalidade na sua ontologia, e junto deles, os preconceitos, perseguições e estigmatizações, dentre as quais a violência. Aqui fica claro que um movimento de reação ao poder hegemônico (igreja católica) tem reação

imediate de marginalização e estigmatização, pois uma vez que recebe adeptos, passa a ter também reconhecimento e alterar a estrutura de poder e do *status quo*.

Seguindo a narrativa proposta, os manifestantes percebem a toxicidade trazida pela disputa desigual e injusta dos concursos. Aos poucos, abandonam a ideia da competitividade e passam a valorizar a pluralidade e a mistura próprias do Carnaval – onde o luxo e o popular podem se encontrar de forma harmônica e livre, sem estar condicionada ao poderio econômico dos participantes. Nesse ponto podemos destacar a forma de representação desse conflito proposta pelo ilustrador. Mascaro busca através da materialidade representar a dualidade do popular e elitista. De um lado, a escolha do papelão como um material acessível, sem alto valor comercial, em contraposição ao uso de pedraria de bijuteria, que lembram pedras preciosas, para representar o luxo e a glamourização das fantasias, enquanto os concursos vão ganhando espaço e visibilidade. O uso da materialidade no desenvolvimento da linguagem visual proposta aponta para dois aspectos muito interessantes e igualmente caros à sustentabilidade comunicacional: de um lado, a escolha por elementos simbólicos para representar hegemonia e marginalidade, ou riqueza e pobreza, e de outro, a preocupação dos participantes não exatamente com a materialidade das fantasias, mas com a compreensão do seu valor simbólico e comunicacional. Não se tratava, portanto, de uma preocupação por uma descaracterização da manifestação somente. O que estava em jogo era seu valor simbólico, o que aquilo representava e comunicava: superioridade financeira, num primeiro momento, mas de poder em última instância, representando uma ameaça de dominação da manifestação popular pelo fator econômico. O risco, ressalte-se, não tem relação com a participação de pessoas pertencentes a outras classes sociais, mas diz respeito ao perigo de que a manifestação se torne uma exibição de luxo, glamour e poderio econômico, uma vez que os manifestantes que a sustentam jamais teriam a possibilidade de manter sua continuidade. Ameaça que em última instância rompe com o aspecto marginal e ontológico da manifestação ao se descolar da manifestação originalmente religiosa, reforçando o poder simbólico de subversão e enfrentamento ao poder dominante. Era portanto um risco à essência da manifestação, indicando a

necessidade de se buscar uma produção cultural desvinculada de controles autoritários, frequentemente associados a recursos financeiros. A busca por autonomia passa, portanto, pela sua sustentabilidade econômica e social: na qualidade do trabalho e da vida dos trabalhadores e manifestantes que produzem a manifestação. Dessa forma, propor justiça social como pilar da sustentabilidade passa não só pelo acesso e consumo, mas pela produção cultural autônoma, sem interferências comerciais ou de outra ordem que possam levar a relações de poder desiguais.

Esse último ponto traz uma reflexão final importante, por demonstrar que a busca do livro como materialização de uma perspectiva etnográfica – registro, documentação e ficcionalidade de uma manifestação cujo propósito é a sua sustentabilidade econômica e, sobretudo, comunicacional – parece ter encontrado ressonância na preocupação espontânea já apresentada pelos manifestantes. A procura pelo conflito narrativo na fala dos manifestantes foi destacada pelo ilustrador como fator mais interessante da metodologia justamente, pela necessidade de escuta do outro, num olhar etnográfico que busca a valorização da singularidade, da alteridade e, por fim, da diversidade.

Aqui podemos perceber, de forma sintética, o propósito geral desse trabalho: ao mesmo tempo em que insere o ilustrador no mercado editorial de forma alternativa à indústria massificada, criando espaços de criação alternativos aos comerciais, faz com que aquele objeto tenha importância simbólica dentro daquela comunidade, podendo também, futuramente, ser fonte de sustentabilidade econômica. Um objeto resultado da materialização de uma pesquisa científica, que tenha sua função poética presente na criação ficcional, mas que cumpra também a função de levar a pesquisa acadêmica para fora da universidade, atingindo públicos diferentes dos que habitualmente consomem produção científica e contribuindo para o registro, documentação e manutenção – simbólica e econômica – de manifestações culturais locais.

## 7. Considerações Finais

Essa pesquisa buscou refletir como a produção ficcional do ilustrador literário se insere na perspectiva da sustentabilidade comunicacional. Partiu da hipótese de que a relação do livro com manifestações culturais locais são um meio de dar visibilidade às noções implicadas na sustentabilidade comunicacional, encontrando na manifestação dos Bate-Bolas do subúrbio carioca um recorte para a sua aplicação prática, podendo ser aplicada à diferentes manifestações e festejos.

Procuramos analisar os fatores envolvidos na sustentabilidade comunicacional de forma cruzada – tanto na produção propriamente dita do livro infantil, como na sua contribuição para a sustentabilidade da manifestação. Desse modo, o objetivo geral dessa pesquisa pôde ser atingido através da compreensão e aprofundamento dos estudos, da noção de sustentabilidade comunicacional e, principalmente, no seu diálogo com a prática na produção ficcional ilustrada, analisando desde a manifestação cultural escolhida até o processo de criação narrativa dentro de uma escala local.

Após uma incursão geral pela sustentabilidade e pela trajetória do design dentro dessa perspectiva, pudemos extrair questões quanto ao papel da comunicação nesse contexto, aspectos que geralmente são menos visíveis nas reflexões sobre sustentabilidade. Essa análise foi importante para compreendermos a necessidade de um olhar mais crítico sobre o que chamamos de sustentabilidade, principalmente devido à carência de atenção ao pilar social. Através da perspectiva da sustentabilidade comunicacional, pudemos ter uma análise específica no que tange à comunicação e à produção de sentido. Por fim, pudemos também perceber que apesar da preocupação já antiga e genuína da área do design com a sustentabilidade, ainda é preciso avançar mais nos estudos que envolvam a sustentabilidade nos aspectos culturais. A dimensão sociocultural da sustentabilidade também pode resgatar o conceito de certos usos sequestrados pela sociedade de consumo, que distorcem sua perspectiva e a engendram de forma redutora em modelos de lucros capitalistas.

Assim, o estudo procurou pensar alternativas de comunicação mais equilibradas e diversificadas, sob o ponto de vista das temáticas culturais, de forma a contribuir com o pré-requisito básico da democracia que é a diversidade. Foram identificadas questões como excesso, lógica capitalista de consumo, paradigma da performatividade e a valorização ou desvalorização de determinada área do saber ou prática cultural, em função de sua baixa performance comercial. E a elas procuramos alternativas que pudessem pensar numa produção cultural que se propunha diversa, acessível, o mais autônoma possível de controles autoritários.

A proposta de enfrentamento dos processos de aculturação e toxicidade social identificados passou pela valorização cultural de extremos – em especial a cultura popular, local e dialetal, em resistência à massificação da cultura hegemônica. Para isso, foi necessário compreender os conflitos que permeavam a realidade das manifestações em seu contexto local, para que o livro não só registrasse tais questões como buscasse mitigá-las.

Nesse caminho, a busca por um olhar etnográfico que favorecesse uma valorização da singularidade, da particularidade e da alteridade trouxe parâmetros importantes para o desenvolvimento do experimento do livro ilustrado. Questões como estranhamento, relações de poder diferenciadas e a relação ficcional e documental foram pilares importantes para o desenvolvimento da experiência narrativa de registro e documentação da manifestação dos Bate-Bolas, como estudo de campo. Nesse sentido, o exame de qualificação trouxe contribuições importantes para esta etapa. Só uma maior clareza no entendimento do que compreendemos por cultura popular possibilitou um desenho mais preciso do método de abordagem proposto: a **etnomaterialização**. Nesse sentido, é interessante observar o quanto a autonomia do autor em relação aos paradigmas dos setores hegemônicos do mercado é inversamente proporcional à sua relação de interdependência com os sujeitos da pesquisa – brincantes e leitores. O que enfatiza a contribuição de perspectivas etnográficas para o design em parceria.

O experimento de campo buscou desdobrar a sustentabilidade comunicacional no contexto da produção narrativa e sua realidade pictórica, como

descrita por Pasolini, a partir da análise prévia da manifestação Bate-Bola e as questões nela levantadas. A narrativa cuidou para que fossem registradas e documentadas questões importantes da manifestação – desde os materiais, técnicas e processos de produção, passando pelo contexto em que ocorrem, como ocorrem e por quem são produzidas, assim também como questões e conflitos vivenciados e expostos pelos manifestantes.

Os desdobramentos do campo trouxeram ainda mais visibilidade à relevância da sustentabilidade comunicacional, presentes nos contextos da produção e da recepção. Neles pudemos reconhecer o paradigma da performatividade e as interferências mercadológicas, excessos e riscos de abreviação, censura e autocensura, a desconstrução da ideia de um sujeito totalmente passivo ou acrítico, valorização da cultura local, visibilidade de seus conflitos e relações de poder desiguais.

A experiência conduzida pela própria professora certamente trouxe uma liberdade maior na condução do experimento, ao mesmo tempo em que permitiu que os discursos pudessem emergir de forma mais espontânea. Coloca-se então como ponto de destaque para que possa ser utilizada como possibilidade futura, bem como explorada enquanto objeto de pesquisa: a riqueza e potencialidades da leitura compartilhada.

Com isso, podemos considerar válida a nossa hipótese, bem como responder à pergunta inicial da pesquisa, ainda que parcialmente, compreendendo que essa é apenas uma alternativa possível de inserção do ilustrador no mercado editorial de forma comunicativamente sustentável. O fechamento desse estudo não é visto como um encerramento, posto que na ciência os assuntos não chegam à exaustão, mas como uma virada de página, uma abertura de um novo capítulo, a chegada a um outro mirante onde podemos enxergar novos horizontes e questões.

Como o foco do trabalho não tratou especificamente da questão da sustentabilidade econômica, mas também não quis negligenciá-la, poderemos, como desdobramento, explorar melhor a questão da distribuição em contextos locais, investigando de que forma poderíamos aproveitar as potencialidades das manifestações e do contexto para a venda dos livros, por exemplo. O Carnaval, ou

o contexto de performance das manifestações, podem ser utilizados para a venda de livros e outros objetos que tragam sustentabilidade econômica para o festejo e para os brincantes. Parcerias com lojas de *souvenirs*, apoios governamentais e investimentos públicos podem também ser utilizados para esse fim? São essas algumas das questões que emergem a partir do encerramento dessa pesquisa.

Pela característica compartilhável dos trabalhos desenvolvidos no Dhis, os dados, processos e resultados desse trabalho certamente poderão ser replicados e reutilizados em diversos outros contextos, manifestações, festejos, em uma contribuição também para o desenvolvimento de forma coletiva da pesquisa científica. Para além do compartilhamento interno, no Dhis, prevemos desdobramentos possíveis com a publicação dos livros desenvolvidos na pesquisa – o livro sobre o Bate-Bola, já pronto, desenvolvido pelo autor desta pesquisa, bem como o livro dos Caretas, desenvolvido pelo ilustrador convidado Christiano mascaro, que se encontra em desenvolvimento suficiente para apresentação à editoras e editais. Essas sínteses podem contribuir para um delineamento ainda melhor da noção de sustentabilidade comunicacional, permitindo outros experimentos de aplicação prática. Igualmente, podemos propor sínteses na elaboração de artigos para publicações na área do design e áreas interdisciplinares, ou até um avanço para um pós doutorado.

Por fim, podemos encerrar essa trajetória de pesquisa na esperança de ter dado mais um pequeno passo para o avanço de uma sustentabilidade global. Que possamos avançar sempre num equilíbrio entre as questões ambientais e econômicas, sem negligenciarmos o pilar social desse tripé. Que possamos viver num mundo com meio ambiente saudável, questões econômicas em equilíbrio, e que possamos ter justiça social para garantir que haja, nesse tripé, uma base sólida de avanço sustentável da democracia.

## Referências Bibliográficas

ALVES, G. et al. (EDS.). **Enciclopédia do golpe**. 2a edição ed. Bauru, SP: Canal 6 Editora : Projeto Editorial Praxis, 2018.

ANDERSON, B. R. O. **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARAÚJO, P. G. **Edições Independentes e Práticas Editoriais: Novas Possibilidades de Publicação do Impresso ao Digital**, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2032-1.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2020

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. trad. Sergio Paulo Rouanet. – São Paulo, Editora Brasiliense, 1987. Título original: *Auswahl in drei Baenden*.

CARVALHO, M. **Livro de Imagem e palhaço mímico: narrativas sem palavras?: estudo sobre a construção narrativa por imagem**. Orientador: Nilton Gamba Jr. Dissertação de mestrado, Departamento de Artes e Design PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2012.

CHARTIER, R. **O que é um autor? Revisão de uma genealogia**. 1. ed. São Carlos, SP: EdUSCar, 2014.

CLIFFORD, J.; GONÇALVES, J. R. S.; FARIAS, P. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro, RJ: Editora URFJ, 2008.

DANIEL, Paulo. Uma reflexão sobre o modelo de desenvolvimento. **Carta Capital**, 30 de jul. de 2010. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/economia/uma-reflexao-sobre-o-modelo-de-desenvolvimento> Acesso em: 30/07/2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **A Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

EARP, F. S.; KORNIS, G. **A Economia da Cadeia Produtiva do Livro BNDES**, , 2005. Disponível em: <[https://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes\\_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/ebook/ebook.pdf](https://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/ebook/ebook.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2020



GAMBA JR., N. G. **O Flautista de Hamelin – O Sedutor Design do Livro de Histórias Infantil e sua Relação com a Narratividade**. Orientador: Alberto Cipiniuk. Dissertação de mestrado, Departamento de Artes e Design PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1999.

GAMBA JR., N. G; ANDRADE, P. Bate-Bolas: rastros materiais de rupturas históricas nas fantasias dos mascarados cariocas. **Estudos em Design**, v. 28, n.1, p. 92-104. 2020.

GAMBA JR. , N. G; SARMENTO, Pedro. Sustentabilidade Comunicacional: a realidade pós-editada. **Estudos em Design**, v. 27, n. 1, p. 66–90, 2019.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de janeiro: LTC, 2008.

GROSFOGUEL, R. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI**. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 25–49, abr. 2016.

INGOLD, T. Antropologia não é etnografia. In: **Antropologia não é etnografia**. Caio Fernando Flores Coelho; Rodrigo Ciconet Dornelles. London, U.K.: Routledge, 2011. p. 229–243.

FAVRET-SAADA, J; SIQUEIRA, P. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**, 13. p. 155–161, 2005.

LAKATOS, E M., MARCONI, M A. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2003.

LINDEN, S. V. DER. **Para ler o livro ilustrado**. [s.l.] Cosac Naify, 2011.

LYOTARD, Jean-F. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

MANGINI, C. L.; BELUSSO, D. DESIGN E SUSTENTABILIDADE: nexos histórico e categorias de abordagem. **Revista Mundi Sociais e Humanidades** (ISSN: 2525-4774), v. 3, n. 3, 28 dez. 2018.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Objetivos para o Desenvolvimento Sustentável**. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/> Acesso em: Dezembro de 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. **Os Jovens Infelizes. Antologia de ensaios corsários**. Org. Michel Lahud. Tradução: Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. – São Paulo, Editora Brasiliense, 1990. Título original: Scritti Corsari.

\_\_\_\_\_. **Empirismo Hereje**. 152. ed. Lisboa, Portugal: Assirio e Alvim, 1981.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, v. 20, n. 42, p. 377–391, dez. 2014.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. **Os bate-bolas do carnaval contemporâneo do Rio de Janeiro**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v6, n.1, p. 115-124, 2009.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CONCEIÇÃO RIBEIRO, R. A. DA. **O quarteirão do soul: identidade e resistência no asfalto**. 1a edição ed. Curitiba/PR: Appris Editora, 2020.

SOUZA, J.; GRILLO, A. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STIEGLER, B. ANAMNESE E HIPOMNESE: Platão, primeiro pensador do proletariado. **Revista de Comunicação e Linguagem**, v. 40, n. Relógio d'Água, 2008.

STOREY, J. **Teoria Cultural e Cultura Popular. Uma introdução**. Tradução: Pedro Barros. Edições Sesc São Paulo. 2015

# Anexos

## Entrevista Bate-Bolas

**Local:** Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

**Data:** Maio de 2018

### Entrevistados:

Reginaldo Gomes dos Santos, “RG”, Turma Havita

Marcelo Henrique da Silva, “Índio”, Turma do Índio

Anderson de Sousa “Buda”, Turma Fascinação

Luciano Guimarães, Turma da Animação

Felipe Carvalho, Turma Tamujunto

## REGINALDO GOMES DOS SANTOS

**PRISCILA** Me fala seu nome, idade grupo, tipo de fantasia, seu bairro, número médio de integrantes da sua turma?

**REGINALDO** Meu nome é Reginaldo Gomes dos Santos. Tenho 49 anos. Sou dono da turma a Havita de Osvaldo Cruz. Número de componentes: 100 componente adultos e 48 crianças. Moro em Osvaldo Cruz e o tipo de fantasia é bola e Bandeira.

**PRISCILA** Em que ano começou a sua turma? Como? E por quê?

**REGINALDO** 1981. Começou com 3 componentes, que eu não fazia parte ainda, correto? Silvinho, Evandro e Valci. E criaram um desenho que é o índio da Havita, que é este que está aqui no meu ombro aqui, no meu braço, no caso, que é da Walt Disney, entendeu? E começaram com três pessoas, em 1983 vieram mais componente, chegou a média de, acho que, 30 componentes e se criou a cor que é predominante da turma, que é o vinho e branco. E foi até 1989 esse vinho branco, nesses anos decorrentes que eu mencionei. Em 1990, eu assumi. Em 87 eu saí e em 90 eu assumi como dono da turma Havita. E vim trazendo até aqui 38 anos de turma. Ano que vem faço 38 anos de turma. Já sou dono há mais ou menos de 28 anos, a frente da turma Havita. E assim foi criado e hoje, como eu falei, tem essa quantidade de componente que eu falei para a senhora, de 100 pessoas e crianças.

E também faz um projeto dentro da onde a gente mora, com as crianças, porque tem muitas crianças que chegam na turma, às vezes, que a mãe fala que é rebelde que é complicado na escola, e tal. E a gente faz um social com eles, né? Porque a turma Havita onde eu moro há muitos sentimentos. Ela, pra uns é muito amor, para outros é muito ódio e é assim, uma mistura de sentimentos que nem a gente sabe explicar como é que funciona isso. Então, a grande maioria das crianças, como eu fui, tinha um sonho de ser da turma Havita e eles também fazem parte disso, desse contexto. Então, pra gente poder fazer algo de bom para eles, quando eles chegam na turma com problema de pai, mãe, escola, eu peço que para eles fazerem parte da turma, que eles estudem. Que eles passem de ano. Porque se não passar de ano na escola, não pode sair, em respeito a pai, mãe e a família. É uma forma até pequena de fazer algo para ajudar uma criança, e nem sempre a criança tem como arcar com o custo. Porque nem toda família tem condição, porque aqui há um gasto, há um custo financeiro, então a gente procura ajudar de alguma forma. Não é para todos, como eu falei são 48 crianças, não tem como a gente bancar isso tudo, então a gente procura ajudar uns 10, uns 15 que a mãe e o pai não tem condição de fazer. Então a gente parte desse princípio, e assim a gente vai fazendo com que a criança se associem, passem de ano porque eles querem ser bate-bolas. Como eu falo para eles se não passar, não pode sair, então eles começam a fazer, passar na escola, começam a benzer pai e mãe, começam a mudar o comportamento e assim vai se dando seguimento.

**PRISCILA** Como surge o interesse de crianças e jovens, ou até mesmo adultos que nunca saíram de bate-bola e querem participar de uma turma?

**REGINALDO** Primeiro é a curiosidade. Quem não conhece o contexto do bate-bola tem muita curiosidade. Ai, da curiosidade já vem o interesse. Porque começa a perguntar. Primeiro eles vêem assim que não entendem muito, né? Um montão de homem, tipo assim de bate-bola e tal. Por qual motivo isso? Então a pessoa fica sem entender um pouco essa parte. Aí o que acontece, eles começam a interagir com quem sai e aí começa a se falar, que uns é sonho, outros é a vontade, outros são prazeres e a pessoa começa a se interessar. Aí quando se interessa, vêm na minha direção. E vêem como faz pra sair. E tipo, as vezes não entendem nada.

Porque até pra quem não faz parte do contexto, é difícil, né? Porque, pô, uma fantasia, um bate-bola, uma máscara, um monte de pano... Vai fazer o que com isso? Lá atrás, até antes da gente chegar nessa fase, era para assustar, e tal, aquele negócio todo, bater bola, as pessoas corriam. Mas foi mudando ao longo dos tempos. Então, hoje as pessoas às vezes não entendem mais ou menos como que é. Então, a gente começa a explicar: não, os bate-bolas é para fantasia. A gente bota para apresentar um trabalho. Porque hoje é um trabalho, hoje é um trabalho bem elaborado, porque a mídia hoje tá em cima da gente. As pessoas vêm ver como que funciona, como é que se cria, então quem não entende, começa a entrar no contexto. Aí bota a fantasia no primeiro ano. Quando ela gosta, ela dá seguimento, porque ela já entendeu como é que funciona o contexto do bate-bola. Como faz como bate-bola. Então começa a interagir com a gente. Então é assim: primeiro ela demonstra curiosidade, depois interesse, logo após ela botando o bate-bola, ela dá seguimento.

**PRISCILA** Na sua turma, quais as etapas do processo produtivo da fantasia que são executadas diretamente pela turma? Costura, pintura, escolha de tema? Como é o processo de criação do projeto?

**REGINALDO** O projeto é o seguinte: a primeira parte do projeto é a escolha do tema. A gente escolhe o tema. No caso, eu tenho uma diretoria que me assessora dessa forma. A gente senta, conversa qual vai ser o tema e tal. Resumindo, resolvemos o tema. A gente passa às cores. Vamos botar as cores agora. Aí cria as cores do tema e tal. Tipo, meu tema para 2019 é liga inglesa. São seis times da liga inglesa. Então como tenho 100 componentes, eu divido esses 6 temas para 100 componentes. Então eu vou usar as cores dos times predominantes para cada 15. Vamos colocar dessa forma, grosso modo falando. Vou colocar 15 bate-bolas para cada time desse 6. Então logo após isso, a gente vai ao boá. Boá é isso aqui. Qual a cor do boá? Tudo em comum acordo. Como acordo meu e da diretoria. Quando há divergência, porque às vezes tem quatro, às vezes fica naquele "tem que ser esse, tem que ser aquilo", então eu, como o dono, dou o aval: não, vai ser esse aqui. Mas sempre dentro do contexto e dando voz a todo mundo que faz parte do processo. Aí vai se criando dessa forma. O pano, e tal... Até então, hoje, o

bate-bola em si, acho que virou uma empresa. Por quê? Não fica só resumido a nós componentes e a mim dono. Porque daqui sai uma costureira, sai uma confecção de camisa, sai uma confecção de boá, e assim vai gerando empregos também para outras pessoas. Hoje o bate-bola deixou de ser só aquele negocinho pequeninho e se tornou uma escola de samba. Tipo assim, a grosso modo, para entender. Hoje a escola de samba tem todo um processo para colocar o Carnaval na rua durante uma hora, correto? E nós temos um bate-bola também que está dentro desse mesmo contexto para poder criar. Então há criação, há arte, há trabalho, há confecção, há costura. Uma série de fatores que faz com que para chegar no carnaval e ver aquilo que vocês viram no Centro Cultural deles lá em Jacarepaguá. Então há todo um processo para chegar onde chegou. Começa-se de uma ideia, da ideia passa por papel, do papel vêm as cores, e aí vai se criando... Aí começa a ver o pano, que é acessível, começa a ver as cores do pano, aí vai-se montado. Quando se monta, e vê que de alguma forma não ficou bom, ou pode-se modificar alguma coisa, aí modifica mais uma vez e assim a gente vai seguindo até ficar na forma como a gente quer que fique.

**PRISCILA** Dessas etapas todas, quais que a sua turma faz? Tem um barracão? Você faz todas as etapas?

**REGINALDO** Eu tenho um barracão. Não, não fazemos. O Barracão hoje da minha turma no caso, está resumido a criar as placas do macacão e casaca. Casaca para quem não entende, é onde vai o desenho do símbolo e tal. A minha turma tem um símbolo que a gente segue desde que foi criado em 1981. Então, hoje o meu barracão resumido é isso para criar o macacão e a casaca. Tipo, crio as placas do macacão. São placas de 1 metro por 60 (centímetros). Vamos botar assim, são placas de 1 metro de comprimento por 60 (centímetros) de largura. Dali, com as placas, são 16 placas, 14 placas, dali já segue para a costureira. Aí já vai para outro lugar, pra mesma poder fazer o macacão em si. O roupão, no caso, pra quem não entende. Então nosso barracão resumindo é isso, criar as placas do macacão e a casaca confeccionada na mão.

**PRISCILA** Quanto é? E como é arrecadado o orçamento para produção?

**REGINALDO** Hoje minha fantasia está orçada em 1.000 reais, fora os extras. Às vezes tem um custo a mais, tipo equipe de som, fogos, ônibus... Então a gente dá um extra. Então como a gente faz: a gente divide esses 1000 reais em 10 parcelas, gera um carnê e dá para os componentes e eles vão pagando mensalmente. E aí também tem os eventos que a gente faz, o que às vezes gera alguma renda e vai botando para a turma, para justamente a gente poder movimentar de alguma forma. Por que? Porque a nossa dificuldade hoje real do bate-bola é que não tenho patrocínio. Reconhecimento da mídia. Não, da mídia não. Digo, das pessoas que realmente podem fazer com que os bate-bolas sejam feitos com mais facilidade. Que às vezes a coisa é tão grandiosa, que por nós não termos a condição de atingir o máximo, porque a dificuldade é muito grande, até em valores, nós não podemos abraçar todo mundo. Vamos colocar dessa forma. Abraçar as pessoas que de repente tem uma condição meio que precária. Nossa vontade, pelo menos a minha vontade é botar 1000 pessoas. Mas não tem como botar porque nem todas essas muitas iam conseguir bancar os bate-bolas. Então, se nossos governantes, nossos políticos dessem uma abertura para que a gente pudesse fazer dessa forma seria bem mais fácil. Seria bem mais viável. Só que infelizmente não é assim que acontece, entendeu?

**PRISCILA** O clóvis ou bate-bola, eles têm origem ligada ao município de Santa Cruz, nas proximidades do matadouro local ao hangar do Zepelin. Que outras informações você tem sobre a sua origem? Como você vê a relação das fantasias do bate-bola, com outras fantasias do Brasil e do mundo?

**REGINALDO** O mundo de repente é muita coisa por bate-bola. Hoje o bate-bola está resumido mais ao Rio de Janeiro, porque não tem nada a ver o que a gente faz aqui, com as fantasias do mundo. Às vezes é um baile de máscaras em Veneza, esse tipo de coisa assim, um baile de máscara, mas não tem muito a ver. No meu entender, o Pierrot, que é lá de trás ou o bobo da corte que já botava uma máscara já tinha alguma coisa a ver com a fantasia em si, não o bate-bola diretamente falando. Porque o bate-bola ele não abrange isso tudo. Porque Santa Cruz, como você mencionou: "o bate-bola foi criado lá e tal"... Eu não vejo dessa forma. Eu tenho muito tempo de bate-bola, vou para 38 anos de bate-bola, para a senhora

me entender. Então, a ligação do bate-bola com Santa Cruz não é nada mais nada menos do que a bexiga de boi. Então, de repente quem passou essa informação, para mim pelo menos eu, "RG" - como me chamam - não procede. Porque eu comprei bexiga de boi na época, eu comprei e até então, quando eles lançaram bate-bola lá em Santa Cruz, eles não deram continuidade. Tanto que hoje o foco é a Madureira, Osvaldo Cruz, Bento Ribeiro... Até Jacarepaguá hoje já entrou nesse contexto. Então, não procede Santa Cruz perpetuar o bate-bola em si. Acho que quem deu seguimento fomos nós: eu, esse cara aqui também que é daqueles tempos e a rapaziada que chegou depois, e essa rapaziada que tá chegando agora aí que veio dando continuidade ao trabalho. Então a referência de Santa Cruz hoje para mim, no caso que tenho esse conhecimento, é a bexiga de boi que tinha no Matadouro Santa Cruz. Então na época não tinha a bola que hoje tem, que é de plástico, como vocês viram, era a bexiga de boi que a gente comprava lá. Ela vinha vazia. Tu trazia, no caso para nossa localidade, aqui nós enchíamos, pintávamos, fazia todo um trabalho para botar para a rua. Então a ligação hoje de Santa Cruz hoje com o bate-bola, no meu entender, é só a bexiga de boi. Eles até tiveram bate-bola lá sim, só que se você for ver hoje a quantidade de turmas de Santa Cruz e as turmas da Zona Norte, no caso, não tem nem como fazer comparação. Vamos supor, aqui você tem 10 turmas, lá tem 3. Está entendendo? Até jacarepaguá hoje já embrulhou Santa Cruz, em relação ao número de turmas. Então, tem bom relacionamento. Não tem nenhum mal estar, não tem nada disso. Só que a criação em si do bate-bola e que deu seguimento foi a Zona Norte, porque aqui que nós demos continuidade e tal. Nós que abrimos as portas, que fizemos as pessoas aceitarem. Porque até tempos atrás, nós éramos marginalizados, porque a mídia em si não aceitava muita a gente na rua, então quem fez parte, quem veio vindo lá atrás, como eu fiz e esse cara aqui fez... Então, nós lutamos muito pra isso. Para hoje o bate-bola estar aí. Como até o Buda falou: "Hoje é fácil fazer o bate-bola, hoje você vai no computador e ele sai criado, sai montado". Então, no meu tempo não tinha internet, não tinha a mídia, não tinha desenhista, não tinha nada disso... A gente criava e fazia acontecer. Não me autovalorizando, mas nós somos precursores do bate-bola na Zona Norte: a turma Havita, a turma do Índio e outras



turmas mais aí... Que de repente não vou ficar mencionando, porque posso deixar de falar algumas. Mas se tem uma repercussão do bate-bola em si é a Zona Norte, não a Zona Oeste como é mencionado. Que a Zona Oeste nada mais é que a bexiga de boi.

## **MARCELO HENRIQUE DA SILVA**

**PRISCILA** Me fala seu nome, idade grupo, tipo de fantasia, seu bairro, número médio de integrantes da sua turma?

**INDIO** Minha turma tem em média 173 componentes, por ano. Apesar de ter começado com 8 componentes, a partir de 93 começamos a colocar mais de 100 pessoas no grupo e até hoje está nesse patamar de pessoas.

**PRISCILA** Em que ano começou a sua turma? Como? E por quê?

**INDIO** Minha turma começou em 1988 devido à propagação da cultura bate-bola, na Zona Norte, principalmente em Marechal Hermes. Marechal Hermes virou o pólo de concurso de bate-bolas do Seu Magalhães. Então, aquilo ali incentivou as turmas a crescerem ao redor de Marechal Hermes: Onório (Gurgel), Guadalupe, minha turma é de Guadalupe, Madureira... Então ali virou o centro cultural. A gente não sabia que aquilo ali ia virar uma cultura. Mas todo mundo ia para Marechal. Então aquilo ali me incentivou. "Vamos fazer uma turma!" Os garotos, tudo novinho, com 18 anos, 17.. Vamos fazer! Vamos fazer! Aí não tinha nome. Meu apelido era Marcelo Índio, já. Eu era cabeludo igual um índio, bonitão, na época. Hoje... Hoje tô velho, já. Então falaram: "Coloca o nome de humildade (acho que queria dizer Marcelo)!" "Não, não, meu nome, não". Turma do Marcelo, porque já existia a turma do Cássio. Que era uma turma mais antiga. E a turma do Naldo. E agora a turma do Marcelo Índio. Não, Marcelo não. Eu não queria ser o foco. Então fica índio. Tá, então deixa Índio. Ninguém sabe quem é o Índio. E ficou índio até hoje.

**PRISCILA** Como surge o interesse de crianças e jovens, ou até mesmo adultos que nunca saíram de bate-bola e querem participar de uma turma?

Como o RG falou aqui, anteriormente, ele já explicou isso. O interesse das crianças em vestir a fantasia... A curiosidade que elas tem, né? Justamente é o lúdico. Colocar aquela máscara e esquecer o que está em volta. A pessoa se transforma em outro personagem. Nos moldes da Commedia Del Arte lá da Itália: do Pierrot, Colombina. Então isso tudo influenciou, né pro bate-bola ser hoje nesse formato. Justamente como o pessoal de Santa Cruz começou com a bexiga, esse lado do Pierrot misturou com a parte dos alemães lá do Zeppelin, do hangar, da bexiga de boi... E se transformou hoje numa coisa luxuosa. Levou pro luxo. Por esse lúdico, por aquela coisa metafórica, né? Na expressão da palavra... Ah vamos se transformar... Nosso sonho em realidade. Você faz o enredo. Ah vou botar uma fada sininho, uma boneca. Isso aí tudo leva a outras pessoas se interessar pela fantasia. Ver o que aquilo ali não é só uma fantasia de expressar um sentimento de revolta, de bater no chão, de bater em alguém... Virou uma arte em si.

**PRISCILA** Na sua turma, quais as etapas do processo produtivo da fantasia que são executadas diretamente pela turma? E quais são terceirizadas?

**ÍNDIO** Lá na minha turma é praticamente tudo feito por mim mesmo. Eu tenho uma habilidade artística. E eu mesmo faço a confecção de quase tudo da minha fantasia. Eu só não costuro o macacão. E ensinei muitas, muitos componentes que fizeram turma depois, aprendendo lá no meu atelier - que eu chamo de atelier, as vezes eu chamo de barracão. Eu não tenho uma coisa assim de guardar o que eu sei. Se eu souber, eu ensino. Então, eu tive sempre essa preocupação de espalhar essa cultura. E da minha turma já saíram 69 turmas. Estava até falando aqui pro Buda (outro cabeça de turma): 69 turmas que já saíram da minha turma e a minha turma ainda não acabou. Eu continuei colocando 100 pessoas todo ano. Via sempre gente nova. "Ah Marcelo, queria ir lá aprender com você." "Pode ir lá, po!". Eu nunca tive esse negócio de guardar. "Ah vou guardar e não ensinar não..." Para mim era melhor ter mais turmas porque era mais colorido o Carnaval, né? Mais turmas melhor é. Sempre! Agora já tem mais de mil aí no Rio de Janeiro, né? Graças a Deus.

**PRISCILA** Quanto é? E como é arrecadado o orçamento para a produção?

**ÍNDIO** É igualmente nos moldes que o RG aqui falou: a gente faz carnê, faz parcela... A gente tem que facilitar, porque a gente não tem patrocínio. Nunca tivemos patrocínio. O governo deu um patrocínio para determinadas turmas, mas muito pequeno. E hoje não existe mais patrocínio nenhum. Então, as turmas tem que se mobilizar dentro da sua própria comunidade, fazer eventos, fazer camisa, fazer chaveirinho, para vender e arrecadar fundos para fazer a fantasia. Porque a fantasia em si ela começou barata. Mas houve uma evolução. Evolução, igual, nos moldes das Escolas de Samba. A gente é igual a Escola de Samba: faz enredo, aí vem construindo o enredo até... Só não fizemos carro alegórico ainda. Mas a gente vai chegar nesse ponto ainda. O bate-bola vai chegar numa escola de samba. O caminho é esse, que nós queremos. Ter o mesmo patrocínio de uma Escola de Samba. A gente não é visto. É visto como marginal. Mas aqui só tem artista. E vocês, como o público em geral, já estão vendo a gente como artistas: já fizemos exposições. Então, isso que tá alavancando a cultura do bate-bola.

**PRISCILA** O clóvis ou bate-bola, eles têm origem ligada ao município de Santa Cruz, nas proximidades do matadouro local ao hangar do Zepelin. Que outras informações você tem sobre a sua origem? Como você vê a relação das fantasias do bate-bola, com outras fantasias do Brasil e do mundo?

**ÍNDIO** Essa cultura surgiu realmente em Santa Cruz. Particularmente, também, em Campo Grande. Porque esse alemães moravam em Campo Grande. Eu tenho um relato do criador do bate-bola aqui no Brasil que é o Sr. Armando Vales. Que tem uma fábrica em Niterói. Falecido já, mas a fábrica ainda existe. Ele relatou pra mim, em vida (eu tenho gravado isso) que o bate-bola surgiu essa idéia dos alemães com a máscara feita de arame. Porque o material que eles usavam na Alemanha era a madeira, a máscara era de madeira. Eles não encontrando a máscara de madeira, eles pegaram a sucata dessa fábrica daqui (inaudível) e fizeram. O Sr. Armando viu aquilo no centro da cidade e teve a ideia de fabricar aquilo na fábrica que ele trabalha: de boneca. Fazer a máscara em série. Aí que surgiu a Kiling, surgiu a de palhaço. Ele começou a vender isso na Casa Turuna: uma casa especializada em carnaval no centro da cidade. Dali ele começou a divulgar isso.

Começou mais em Niterói, era chamado de Pierrot. Lá em Niterói é chamado de Pierrot. Mas só que essa bola ficou sendo propagada lá em Santa Cruz muitos anos, aí virou Bate-Bola. Mas essa história do bate-bola vem lá da Alemanha também. Esse negócio da bexiga de boi vem lá dos alemães da cidade de Nuremberg, por volta do século XV. Tem até uma biblioteca contando isso, dessa cidade. Que era uma cidade de açougueiros. E o rei na época autorizou esses açougueiros a participar do carnaval. Existia o bobo da corte, essas coisas, como o Rg falou aqui. Então eles ficaram autorizados a partir de 1473, o ano específico eu não sei agora no momento, de brincar o carnaval. Então eles não tinham fantasias específicas. Eles pegaram aquelas bexigas e começou a bater em todo mundo. E essa tradição durou mais de um século até que ficou violenta demais e acabou. Retornou agora no ano de 2002, voltou nesta cidade. Se você pesquisar na internet, voltou essa tradição da máscara de madeira e a bexiga de boi. Eles fazem um desfile parecido com o nosso. O nosso foi criado aqui no Rio, devido a cultura deles, a cultura da Itália e o samba. Juntou os três e virou o Bate-Bola. Porque lá não tem batuque de Bate-Bola, samba. Na Alemanha não tinha. E aqui no Rio de Janeiro a gente encontrou o que? Para fazer esse bate-bola se mexer? O samba, né? Uma cultura carioca. A cultura do bate-bola ela é carioca. Ela tem origem alemã, italiana, né, do pierrot, mas ela é carioca. Ela é peculiar do Rio. Então, isso aí. Por isso que a gente virou Patrimônio Cultura do Rio. O bate-bola hoje é Patrimônio Cultural do Rio. Tem uma lei de 2012, na época do Eduardo Paes. Foi o Jorge Babu que fez, auto babu (?). Hoje a gente é Patrimônio Cultural da Cidade do Rio. Só que a gente ainda não somos visto ainda como uma cultura do jeito que a gente quer. A gente tá lutando por isso.

## ANDERSON DE SOUZA

**PRISCILA** Me fala seu nome, idade, turma, tipo, seu bairro, número médio de integrantes da sua turma?

**BUDA** Meu nome é Anderson de Souza, conhecido como Buda da fascinação. Tenho 44 anos. Somos de Osvaldo Cruz, um dos bairros que respira bate-bola

o ano inteiro. Não é só no carnaval. Bola e bandeira. Antes de ser da minha turma, todos sabem que eu vim da turma Havita. Sempre fui bola e bandeira. Antes da turma já saí (?) de outros bate-bola, mas aquele que a gente comprava. A média de componentes são 40 adultos. Agora tem no caso a vertente feminina, são As Fascinetes. São umas 15. E também tem as crianças. Então, na verdade, são 3 em 1, porque mascote é uma turma diferente, querendo ou não. Turma feminina é uma turma diferente. Você lidar com as mães dos mascotes e agradar a turma feminina é complicado. Agradar mulher é complicado, né? Arrumar fantasia, cada uma tem um tipo de corpo, então, tem que ter um certo jogo de cintura. E o próprio componente em si é complicado, porque como foi dito aqui a pessoa elabora um tema um projeto. Você não vai agradar 100%. O que você pode mudar, pra poder agradar, você pode mudar, mas tem coisa que não pode mexer. Nem todo mundo aceita essa regra. Isso acho que toda turma tem isso. O que puder mudar, pra melhorar, com certeza. Mas... Imagina cada um dando uma opinião diferente, 40, 60? Não tem como.

**PRISCILA** Em que ano começou a sua turma? Como? E por quê?

**BUDA** A turma surgiu, foi fundada em 17 de Abril de 1998, saindo em 99. Eu saía na Havita, então, naquela época (incompreensível) RG, Osvaldo Cruz, Havita era assim uma turma seleta. Para você sair lá era convidado. Alguém mais antigo tinha que te levar. Não é hoje em dia que você "Ah, quero chegar". Hoje em dia não tem isso. As turmas de 20 anos atrás eram assim. "Ah quero sair na turma tal" Tsc Tsc Tsc (sons representando negativa). Tinha um convite, ou você era convidado de alguém mais antigo que tinha tantos anos de turma. E eu sou do outro lado de Osvaldo Cruz, perto de Vila Valqueire, mas é Osvaldo Cruz. Então a rapaziada falou "Po, vamos fazer uma turma daqui e tal, sei que lá..." Aí eu falei: "Vamos sim" Eu como entrei pela porta da frente. Conversei com RG: "RG, vou fazer a turma lá... e tal" RG: "Meu querido, segue teu caminho, vai fundo!" Então, surgiu daí. Eu tenho o maior orgulho de falar: eu vim da turma Havita. Da minha turma já surgiram umas 6. E assim sucessivamente. Vai se multiplicando.

**PRISCILA** Sobre a produção e a criação do projeto, o que é feito pela turma e o que é feito terceirizado?

**BUDA** Criação: eu tenho minhas ideias malucas e tipo assim, bate o pandeiro: quando tá dormindo, teve um sonho, escreve. Andando na rua para pra fazer um lanche, escreve, desenha, pinta. Tipo assim, o processo de criação é esse. Quando eu tenho minha ideia de projeto, eu passo pra diretoria, como todo mundo tem. "Rapaziada, a idéia aqui é essa." Estou disposto a ouvir críticas, construtivas é claro, ou então agregar: não, isso aqui eu acho que não tá legal. Partindo desse processo, a gente parte pra produção do piloto. Até então, ideia e papel é uma coisa. QUando passa para a prática, é outra totalmente diferente. A gente vai colocar e esse processo é complicado, porque realmente todo mundo quer dar opinião, mas até a gente ver elaborado: ó vai ser assim, o piloto. O processo é esse. A nossa turma, infelizmente, 90% do que é dado no nosso bate-bola, todo ele é terceirizado. Tudo. Se faz muita coisa. Porque hoje em dia até facilidade de ter profissionais capacitados para isso. Há 20 anos atrás não existia isso. A turma tinha.. A pessoa dentro da turma que fazia isso. Você não pagava uma pessoa de fora da turma, para poder fazer um trabalho de uma outra turma. Isso não existia. Então, até a média da turma de idade é 40 anos, ou então é muito mais novo, ou então é daí para cima. Então, questão de trabalho, entendeu? E eu estou satisfeito com os profissionais que trabalham com a gente. Que é muita gente gabaritada. Muito!

**PRISCILA** Você tem alguma coisa para complementar sobre essa questão da história do bate-bola, do surgimento?

**BUDA** Não, na verdade o RG e Marcelo já falam tudo. Só realmente reitero que é fato: é um pouco de desigualdade com relação a nossa região. Justamente pelo que ele falou, Nasceu lá sim, com certeza. Isso aí é o berço, não adianta. Uma criança que nasceu na Zona Sul, exemplo, eu moro na Zona Norte. Então, é a mesma coisa. Ela nasceu lá, mas não criou raízes, entendeu? Ela veio pra cá. Hoje em dia, todo mundo sabe, não estou querendo puxar sardinha: Bento Ribeiro, Marechal e Osvaldo Cruz, mas hoje tem Jacarepaguá, Nova Campina, Niterói, Ilha do Governador. Depois de Santa Cruz, Itaguaí! Então, hoje em dia o bate-bola virou uma coisa que é até assustador. A gente nem sabia. A festa do bate-bola tem um monte de bandeira penduradas. Quando a gente vê: "Cara, esse bairro tem bate-bola?" E até um tempo atrás, as turmas de bate-bola faziam o bate-bola e o

peçoal dessas regiões comprava o bate-bola todo, pra fazer uma turma lá na área deles. Hoje em dia isso não existe mais. Hoje em dia eles fazem as fantasias deles. Entendeu? Então, é Patrimônio Cultural mais do que merecido e só acho que realmente a gente poderia ter uma visibilidade, até porque a gente gera emprego: direto e indireto. A gente movimenta muito dinheiro. Está cada dia surgindo mais lojas especializadas no assunto. Tanto que faz camisa, que vende material... Então acho que a gente merecia um olhar com mais cuidado. Até porque se poderia dar uma aula, fazer uma exposição. Foi feita uma exposição no SESC já. Foi a exposição mais visitada do SESC Madureira, até hoje, foi a de bate-bola. A mais visitada de todas que teve lá. Inúmeras exposições e tal, livros, e tal. Então, eu acho que aí tem alguma coisa.

## **LUCIANO GUIMARÃES**

**PRISCILA** Me fala seu nome, idade, turma, tipo, bairro e número médio de integrantes?

**LUCIANO** Bom, meu nome é Luciano. Mais conhecido como Luciano da Animação. Eu tenho 28 anos e bairro é Jacarepagua, Curicica. Numérica de componentes da turma de sombrinhas da qual eu faço parte da liderança é de 80 a 30 pessoas.

**PRISCILA** Que ano começou a sua turma, como e por que?

**LUCIANO** A Animação original ela começou em 20 de Setembro de 2006. O porque é a parte mais fascinante. Tenho do meu lado aqui os sarcófagos, os primórdios, que eu olhava e assim, a gente, a minha área, Jacarepaguá... Os outros falavam pra gente assim: Po, vai surfar. Jacarepaguá assim, vai fazer algo totalmente diferente do carnaval. E a gente comprava os bate-bolas da turma do Índio, da turma da Havita, como outras turmas antigas. Quanto eu dei o primeiro passo em 1997, eu vesti o primeiro Clóvis. Em 95, 94, quando eu vi a fantasia Clóvis eu disse: Nossa, não tem nada mais fascinante do que isso. Essa fantasia me fascina, além dela ter um, charme. Além dela ter uma beleza, ela tem algo que

te atrai, ela tem a Arte que é infinita. Então, essa arte ela puxa bastante a atenção da gente. Ela puxa o estudar. Ela puxa você querer saber, aprender, fazer aquilo. Então, o propósito da Animação surgir, foi o amor, o carinho pela fantasia, a admiração de outras turmas que tinham uma boa índole e a arte. Você saber da onde a arte surgia, como é que fabricava aquela arte. Você ter aquela vontade de fabricar a sua arte. E você também gostar de vestir. Você gostar é uma coisa surreal. Então, isso engloba e gera uma vontade, uma força de vontade enorme. Então, daí surgiu a animação original. Do carnaval.

**PRISCILA** E como surgiu o interesse de crianças e jovens que foram bate-bola para entrarem na sua turma?

**LUCIANO** Bom, o interesse, ele na verdade eu me vejo mais novo. Quando eu olhava. Que na nossa época ter um bate-bola seminovo em Jacarepaguá. Bate-bola que eles usavam, velho, pra gente era como se fosse um carro do ano. Então, nem todo mundo poderia ter. Então nossos olhos brilhavam. Em Jacarepaguá nossos olhos brilhavam. Eu larguei numéricos aniversários, natal, ano novo pra comprar um bate-bola antigo. E isso, assim, eu vejo essas crianças hoje em dia, eu vejo que é o meu retrato. Que é meu filme que passou. Então, eu sei que eu tenho essa força para transformar isso daqui para frente. Há dois anos atrás a gente fez um evento que todas as crianças que passassem de ano a gente doava um bate-bola. Daí surgiu o evento Animação Kids. Isso a gente continua levando, porque a gente tem essa força. Como eu falei numéricas vezes, isso encantava, isso era forte. Então, a gente tem essa força de trazer a crianças, o adulto. Eu tenho na minha turma pai, mãe, filho que sai. Eu tenho gente de diversos locais: Ilha do governador, Marechal Hermes. Jacarepaguá mesmo se habitam 5 pessoas, o resto são pessoas deslocadas de outros locais. Porque a Animação hoje em dia é uma família. É onde eu falei que predomina muito entre 80 a 20 pessoas. Depende muito da qualidade da pessoa que vai estar ao meu lado, ao nosso lado. Isso tudo varia a criança que é o nosso futuro.

**PRISCILA** Sobre o processo de criação e produção da fantasia o que é feito pela sua turma e o que é terceirizado?



**LUCIANO** Hoje eu posso dizer que 90 a 95% é feita pela Animação. Ela é dividida entre partes e categorias: serigrafia, costura... Uma coisa que a gente não fazia era costurar e hoje em dia eu já procurei adquirir profissionais que já tinham aquele dom que estavam presos e procurei expandir aquele dom e hoje em dia já costuram pra minha turma. A única questão que a gente não faz, é de design, de desenho. Que eu até desenho, mas com a evolução eu tentei caminhar com ela estudar a evolução, e os desenhos parecer separados, meu desenho. Eu sou copiador. As vezes eu via desenhos que parecia se movimentar. A questão de tonalidade de pele, desenho em aquarela em 3 dimensões eu falei: Não, eu não tenho como chegar aí. Mas tenho pessoas que vai me fazer chegar aí. Então, eu unindo a minha qualidade com a qualidade daquela pessoa, eu vou fazer. Então a parte do desenho não é mais comigo. Algumas coisas mais simples, mas os outros 90% é produzido na turma Animação.

**PRISCILA** Me fala como é o processo de criação na sua turma.

**LUCIANO** É a parte que eu mais gosto, na verdade. A gente tenta transformar o difícil no enredo. Na verdade o que há de mais difícil transformar em carnaval. Eu gosto muito quando eu vejo um personagem, sabe? Quando eu vejo algo colorido. Então, isso eu já sei que vou encontrar. Então, eu acho isso muito legal. Isso me cativa, essa parte colorida. Então, para a gente a gente gosta de um desafio que a gente não encontre. Assim transformar o difícil no fácil, ou no visível. A beleza vem até em último caso. Transformar, digerir aquela coisa, aquela pedra. Aquela coisa difícil. Então, a gente pega um enredo bem difícil. Isso não é escolhido por mim. EU pego uma seleção de 10 pessoas. Das 10 pessoas eu pego lá a mais louca, como a que saiu o Lago do Cisne: uma guerra psicológica e tal, pela perfeição. E falei: é nisso aí que a gente vai ter que trabalhar. Porque é aí que está a dificuldade, eu não sei por onde eu começo, onde eu termino, então, tem que estudar. Então, é parte enredo e de criação é daí que surge: do difícil, até mastigar e fazer o carnaval. Transformar o lixo em ouro e daí vai.

**PRISCILA** Você tem alguma coisa para complementar sobre a questão da origem dos bate-bolas?

**LUCIANO** Bom, a origem que nossos amigos falaram é totalmente correto, né? Já compramos lá no passado. Mas eu acho que o carnaval tem alguma coisa, uma árvore genealógica, não tem nada compacto com o bate-bola. Ele não tem irmão nenhum. Tem coisas que fazem lembrar a gente, como no México. Eles comemoram a morte mascarado, Portugal, eles também têm algo que carregam, que bate. Acho que na época do frio, né, que eles vêm mascarado e tal. Começa a animar. E o bate-bola ele é o astro rei. Então, tem muita coisa que vai lembrar o bate-bola. Você bota o bate-bola, você é o dono do carnaval, você é o dono da rua...Isso aí é uma coisa indiscutível. Você passa, você é o cara. Não tem carro do ano, não tem nada que chame mais atenção do que o bate-bola. Então, de repente um palhaço, um pierrot, algo que chame a atenção, ou algo colorido, possa te fazer lembrar o bate-bola, mas ele é uma situação única nossa. Como nossos amigos têm falado. Então, tem coisas que possam ligar, por algum tipo de movimento, cores e tal. Aquela questão do genealógico, mas o bate-bola é uma questão única, porque ele veio de um crescimento, ele disparou, ele evoluiu com o tempo. Bate-bola que o RG colocava e coloca hoje.. É muito importante citar que a turma Havita, como o Índio, fizeram o resgate da história. Em 2018 eles saíram, por diversos anos eu de repente nem colocava fantasia naquela época. Então, pessoas que não tiveram oportunidade de ver, que eu tive contato com o bate-bola quando ele era liso. Eu botei bate-bola liso. A gente novinho a gente usou o bate-bola com 40 metros né? Não tinha nem tamanho para isso e a gente já usava. Comprava bate-bola deles com 40 metros, a gente em Jacarepaguá. E hoje em dia eles fizeram isso para que as pessoas pudessem ter aquele contato do que não pegaram. Isso é importantíssimo. Então, varia dessa parte aí. Bate-bola é o único e para mim é o astro-rei da situação.

## **FELIPE CARVALHO**

**PRISCILA** Me fala seu nome, idade, turma, tipo, bairro e número médio de integrantes?

**FELIPE** Meu nome é Felipe Carvalho, eu moro em Curicica Jacarepaguá assim com o Luciano. A minha turma é Tamo Junto. Tenho 29 anos. A gente faz a turma desde 2008, é de sombrinha e leque. E em média de 20 pessoas por ano.

**PRISCILA** Em que ano a sua turma surgiu, como e porque?

**FELIPE** Então, surgiu em 2008. EU ainda não fazia parte da turma, mas eu ajudava na confecção das coisas durante o ano. Comecei a sair lá em 2010. A vestir a turma e a continuar confeccionando a partir de 2010. A turma foi criada em 2008, devido a frustração de um amigo que é dono da turma, que é dono até hoje de uma outra turma e decidiu criar a própria turma. E eu já saí em outras turmas e é por isso que eu ajudei. Em 2010, a gente se juntou e to junto com ele até hoje.

**PRISCILA** No processo criativo e produtivo o que é feito pela sua turma, dentro da turma, e o que é terceirizado?

**FELIPE** Então, desde essa época a gente faz quase tudo. Eu aprendi muita coisa com o Marcelo. Eu conheço o Marcelo desde 2005. Eu sempre frequentava. Eu fiz faculdade de design gráfico, então, eu saia da faculdade e ia lá pra Marechal para perguntar para ele como eram as coisas que se faziam. E acabei confeccionando os meus bate-bolas desde então. A gente acho que só não costura. Eu acho que a gente só não costura. Antes eu não fazia máscara, até agora máscara a gente tá fazendo. Faço o boá. Aquele boá tem que comprar. Eu acho que tudo assim. Porque desenho eu faço, sou designer gráfico eu crio os desenhos, eu crio a história. Eu acho que tudo. Tirando a costura a gente faz lá.

**PRISCILA** Você tem alguma coisa para acrescentar sobre a questão da origem histórica do bate-bola?

**FELIPE** Não, eu acho que a história está aqui. Não tem antes disso, existe da onde saiu, mas a história que está, que existe, que é está aqui: é o RG, o Marcelo e a gente que vai continuar com ela daqui para frente.

**REGINALDO** Como você vê a questão do gênero: homens, mulheres e gays na participação dos grupos de bate-bola?

**ÍNDIO** Hoje em dia é uma coisa normal. O Carnaval não tem gênero, não tem cor não tem raça. Carnaval é do povo. É um patrimônio já do povo, do Brasil. Então, todo mundo tem acesso. Carnaval não tem religião. Não tem esse problema

não. A gente tá precisando é de patrocínio para a cultura do carnaval de rua. O Carnaval de rua precisa muito é de patrocínio. QUE gera muita renda. Tira muita criança da rua, criança que fica sem diretriz nenhuma. A arte faz isso. A cultura faz isso. Se o Brasil desse mais importância à cultura, como na europa, o bate-bola que a gente faz hoje aqui, na França, na Itália, a gente iria dar entrevista todo dia nos canais. Na Espanha por exemplo, a pipa, o cara que solta pipa, ele tem canal. Solta balão, lá tem canal. Aqui não tem nada. A cultura é restrita à música, à dança. A cultura suburbana não tem espaço. A gente está buscando aqui por nossas forças.

**BUDA** É complicado, porque, no caso, bate-bola não tem gênero. Inclusive eu tenho conhecimento de uma turma aí em Jacarepaguá só de mulher. Só de mulher. Não tem nenhum homem, só de mulher. Entendeu? Não tem jeito. Tem turmas hoje que até resiste, mas não por nenhum tipo de preconceito. É por preocupação mesmo de tá uma mulher e tal e possa vir acontecer alguma coisa na rua... Graças a Deus hoje em dia não se fala mais de violência, como se falava antes. Mas com relação a isso, o Carnaval são aqueles três dias que, como falou o Luciano aqui, você é dono do espetáculo. Sendo homem, sendo mulher, sendo gay. Se cada um com seus problemas. Ali, bate-bola não tem sexo. E reiterando aquilo que eles falaram aqui, eu tenho uma dúvida minha: por que que festa junina é uma cultura muito forte, com certeza, não tem como tirar, mas ela é reconhecida o ano inteiro? Tem data, tem tudo... Por que o bate-bola não é? Por que ele não tem essa visibilidade? A gente gera emprego, a gente paga imposto... Lógico que a gente compra material pra bate-bola eu já ouvi informação de diretoria: à vista! Bate-bola gasta mais do que escola de samba! Claro que a escola de samba é um montante muito maior, mas aquela fatura, no dinheiro, a gente gasta mais do que escola de samba. Não é possível que ninguém consiga olhar pra gente com bons olhos. Cheio do pai de família... Tem turma, no caso, que nem ele falando: na minha turma tem geração pai, mãe, irmã... Quatro gerações na minha turma. Então, acho não é tão ruim como queriam mostrar. É só essa visão. E imagina se a gente consegue ter um patrocínio. Exemplo, a gente está com trezentos, eles estão com mais de cem... Luciano, 80. A minha pode crescer, a dele também. Então, a gente pode

ser multiplicador dessa cultura. Multiplicar, fazer uma escola, um corredor cultural: olha, você vai aprender a costurar; você vai aprender serigrafia; você vai aprender a vetorizar... Então, o que acontece: acho que tem toda uma parte também social por trás disso, que pode ajudar e muito.

**REGINALDO** Uma outra coisa em relação ao que o Buda falou, isso aí, patrocínio, é que: a grande verdade é que a sociedade, ela nos recrimina. De uma forma sem saber o porquê e as razões, correto? Então, com esse paradigma que o bate-bola é violento, é perigoso, é marginalizado. Só que a gente não vem saber como acontece o bate-bola. Como o Buda falou agora, por exemplo, na turma dele são quatro gerações. Na minha eu já perdi as contas. Porque é muito tempo. E ainda sim sai filho, neto, pai e outras coisas mais. Só que a mídia, ela só foca no que é interesse dela. (incompreensível) Ninguém tem coragem de partir pra bancar os bate-bolas, porque de repente vai de encontro a muitos interesses políticos. Porque, tipo assim, na zona sul o bloco de carnaval: todo mundo aplaude o bloco de carnaval. Só que na zona sul também tem pessoas ruins, pessoas boas, acontecem brigas e desavenças. Só que no bate-bola toma uma proporção imensa, que toda (incompreensível) cai matando. Só que tipo assim, tudo se a gente for perceber com a visão, tudo é igual: o bloco da zona sul e o bate-bola da zona norte. Só que a mídia, infelizmente, também é hipócrita. Tipo assim, né dizendo. A hipocrisia, a pessoa não tem coragem de bancar. Tipo, vou bancar os bate-bolas. Vou chamar as lideranças e vai ser passado como funciona e vão bancar. Só que infelizmente não há ninguém com essa coragem, por que? Vai de encontro a outros interesses, que não o bate-bola em si. Tipo, assim: o maracanã, o maracanã aglomera milhares de pessoas. Lá tem pessoas de vários gêneros. E aí ninguém dá ênfase. Aí o bate-bola em si, acontece um fato, po, a imprensa cai matando.

**BUDA** Vira capa de jornal. Até porque se viesse patrocínio da onde quer que seja, as turmas que serão contempladas tem que se enquadrar. Não é qualquer um que vai ter um patrocínio. Olha, tem um contrato de direitos e deveres. Tem uma conduta a seguir. Ninguém quer sua marca associada à violência, à má administração, à homofobia... Ninguém quer isso.

**ÍNDIO** O preconceito ta aí. É preconceito social. A palavra mais certa neste âmbito aí, é a oportunidade. É a palavra oportunidade. Dá oportunidade para a gente, né, dá uma sapucaí que a gente lota aquilo lá. A gente tá precisando disso: espaço. Olha, temos lá o parque madureira. A gente já tentou pegar aquele espaço lá, pra fazer algo cultural em relação ao bate-bola. Foi negado.

**BUDA** Sem fins lucrativos. A questão é de mostrar a cultura. De ensinar.

**ÍNDIO** Então, a gente precisa disso: oportunidade. A palavra que a cultura suburbana precisa é oportunidade. O samba foi assim, né? O samba antigamente, para o samba não se extinguir, a gente tocava o samba em macumba, porque era proibido. Na época do Candeia. O Candeia passou muito isso. O samba era marginalizado. Então, para o samba não se extinguir, eles começaram a passar isso dentro do terreiro de macumba. Por isso que o samba não pode ser extinguido. E passava a ensinar batucada, roda de samba era tudo dentro do centro. E o bate-bola não tem nem isso. A vamos fazer ali, ó: Fica de olho nesse pessoal ali. Tem marginal aí. Na verdade a gente tem uma expressão cultural, expressão do povo. A cultura nada mais é que uma herança. A gente tem uma herança, entendeu? A cultura é uma herança. A gente tem essa cultura pra levar. A gente quer deixar um legado. Não sabemos se a gente vamos conseguir. Se a gente vai chegar um dia e ter o mesmo patamar de uma escola de samba. O meu sonho é esse. O sonho de nós aqui.

**LUCIANO** E voltando a essa questão, o que eles acabaram de dizer aqui. Gente, o mundo é um conjunto, um depende do outro. Aqui a gente tira um exemplo, se não tivesse um conjunto de pessoas trabalhando junto, a gente não chegaria a um consenso do que a gente quer. Entendeu? Então, não tem como a gente se fechar. A flor ela abre, as plantas se expandem. A gente é a mesma coisa, não tem diferença de raça, de cor, de qualidade, etc. A gente vive um conjunto. Se chegar no hospital e precisar ser atendido, da enfermeira até o médico a internação, assim seja como deus quiser. A mesma coisa o mundo do bate-bola, é a equipe, né? Então, é assim que a gente resume mais ou menos o que a gente precisa.

**FELIPE** Isso independe se o cara é preto, branco, gay ou não é.

**ÍNDIO** O preconceito, não adianta, o preconceito existe. A própria mídia em si, né? Imagina a gente que é do subúrbio. A gente olha com outros olhos. Mas por trás desse pessoal aqui tem muito talento. Tem muita pedra pra ser lapidada. Muita coisa. É que nem o Cartola na Mangueira. O cara é um super poeta, o Candeia. E hoje eles são patrimônio, vindo do morro. Vindo das origens mais pobres. Complementa aí, Felipe.

**REGINALDO** Só uma coisa aqui. Girou e voltou pro ato político. Sem desmerecer ninguém pelo tempo que eu tenho no bate-bola, a experiência que eu tenho nesse meio, os anos que vivencio isso, né? São 30 anos de turma, 28 de dono. Minha turma vai fazer 38 anos. Então é por isso que eu estou te falando. Eu já fui procurado por vários políticos, vocês não tem noção da quantidade de gente que me procura. Talvez o Buda tem que já saiu comigo. Me procura pra poder angariar votos. Angariar votos. Eu sempre falo pra eles, que independente de eles me ajudar ou não, a minha turma vai seguir. Então, eles vem de uma forma, achando que nós somos leigos. Que a gente depende deles. Então, quando eles vem na minha direção: Qual é RG e tal?, EU conheço muita gente. Onde eu moro eu tenho liderança política... As pessoas vêm e me abraçam, no dito popular. Então, quando eles vem falar comigo sobre política: "po vou apoiar"" "vou fazer uma feijoada"" Eles vêm assim, né? Então vou fazer uma feijoada, um churrasco, para vocês juntar um pouco de gente pra me ajudar. Eu, como a gente não é burro de tudo, né? Não pode ser, né, dotado de inteligência, mas também a gente não é burro, nem é bobo. Eu falo pra ele o seguinte: Po, como é que você vai fazer uma feijoada se o feijão eu posso comprar? Entendeu? Então, tipo não vem fazer feijoada, vem dar caminho, politicamente falando, para a gente chegar lá onde vocês estão. Ou então, vocês serem nossa voz dentro de um plenário, onde quer que seja aí. Lutar pelos nossos interesses. Então, por esse motivo, eu vou citar o nome aqui: a Cristiane Brasil. Essa que tá envolvida, que ia ser presidente de não sei de que, para ra pão duro, era vira em minha direção, determinado ano, os assessores vem na minha direção: "Po, RG, vamos fazer uma brincadeira aqui..." Que eu tinha inaugurado uma praça, e botei uma imagem de São Jorge na praça, entendeu? Eu e meus colaboradores. Resumindo, foram lá uns que me conheciam: Está vindo a

Cristine Brasil pra ajudar vocês... Nunca vi Cristiane Brasil, nem mais preta, nem mais branca. Quando ela chegou com a comitiva dela, vários carros, fazendo aquele barulho todo, soltando fogos e tal. Como se ela fosse a dona da praça. Eu falei: po, não entendi nada. Quando eles vieram na minha direção, eu falei: "po, quem é Cristiane Brasil?" Ela escutou. Pelo que vocês conhecem ela, vocês sabem que ela é arrogante. Sei quem é. Eu sou Cristiane Brasil, mas na arrogância. Eu falei: Eu sou o RG da Havita, prazer. "Por que, eu não tenho aparência de candidato ou de deputada?" Eu falei: Po, aqui a senhora vai se igualar com o que a gente está aqui. Mas a partir desse princípio, a senhora pega a sua comitiva e pode ir embora. Então, por que eu fiz isso? Não por eu ser mais do que ela não, tá? Pelo contrário. Pela forma como ela chegou e achar que tipo assim: que a política dela ia me ajudar de alguma forma. Eu não quero que me ajude. Eu quero que me dê caminho não só pra mim. Para os meus e para quem está comigo. Por que tipo assim: é muito fácil o político hoje chegar em determinado local e fazer uma política momentânea e logo após virar as costas e ir embora. E vai ficar um monte de órfão pra lá. Correto? Então, acho que pra mim não serve. Estou mencionando ela, por que? Eu fiz ela dar ré. Hoje ela pode ser Cristiane Brasil, mas eu vou falar: O RG fez a Cristiane Brasil dar ré de onde ela estava. Eu posso ter orgulho de falar. Cristiane Brasil pra mim é muito suja. Não que todos não sejam, correto? Mas aqui é um grupo de homens, chefe de família, que tem interesse, sim. Tenho, só que o meu interesse não abrange... Eu quero algo muito além do que eles pensam. Que uma feijoada, que 100 reais, que 500 reais, que 1000 reais vai fazer no momento. Não é isso que eu quero. Como o Marcelo acabou de mencionar. A gente quer caminho, pra gente ter voz lá dentro. Para eles reconhecerem a gente como nós temos que ser reconhecidos, não como marginais, não como bando, não como quadrilha. Porque eu sou desse tempo. VOu deixar bem claro aqui. Não tinha telefone celular, não tinha computador, não tinha lápis pra desenhar, desenhava com carvão, com o que tinha. A gente fazia e acontecia. Então, tipo: não adianta vir um político hoje chegar pra mim: "Po, RG, eu vou chegar pra você agora e vou te dar 10.000 reais. Po, eu não quero 10.000 reais, entendeu? Não é hipocrisia minha, está entendendo?



**ÍNDIO** Há 4 anos atrás eu fui num gabinete, né... Te cortando, aí, mas dentro do contexto... Eu falei po, cara, eu quero montar o museu do bate-bola. Eu estou com um acervo enorme. Esse museu seria um espaço cultural, para oficina, para criança. Eu to há 4 anos.. O cara falou pra mim. Um deputado estadual... O advogado dele falou: "não, atende ele aqui" Não deixou nem eu acabar de falar. Eu com um papel na mão, com o projeto na mão, com o projeto do dia do bate-bola e com o projeto do museu na mão. Po, tem como ler? O cara leu assim: "Po, conheço a turma do Índio. Eu morei em Cascadura." O advogado falou isso pra mim. Aquela turma lá do índio já foi violenta lá em Marechal Hermes, né? Camélia, Agonia, Havita... Quer dizer, eu falei: "Dá licença?" Peguei o projeto. "Olha se o senhor não quer me ajudar"" Coloquei na pastinha e fui embora. Então, a gente bate muito nisso. A gente vai conversar e já associam a gente à violência.

**LUCIANO** Sem te cortando, mestre. Gente é o que eu falo sempre. Desculpe, perdão te cortar. Se você falar que é umbandista, se você falar que é católico, ou cristão. Até entre religiões existe rivalidade, os outros vão te criticar. Não vai ser a gente que faz colorações diferentes e bota a fantasia eles vão associar a gente à violência. Então, é isso. A gente sofre muito nessa parte. Você imagina 30 anos de cultura o quanto 30, 30 e poucos.. Quanta história? Quanta riqueza? Quantas qualquer coisas transbordadas ele tem vivo, que ninguém é eterno. E a gente é vedado.

**ÍNDIO** O que a gente quer é isso. A palavra certa é oportunidade. A cultura suburbana quer oportunidade. Entendeu? A política é interesse, como o RG falou. Não era para ser assim no Brasil. Não era para ser assim. Porque a política é interesse e isso não vai mudar de uma hora para outra. Então, a gente... Nosso grupo aqui, a gente tenta arrumar uma diretriz, através de pessoas engajadas na cultura, pra gente conseguir um espaço. Um espaço cultural nosso. Que a gente vai ser o dono. Não a política. "A vocês tem um museu ali, mas vocês não são dono não". Não a gente quer isso, com uma ata, com tudo regularizado, com nosso projeto. Isso aí vai deixar um legado para uma parte da cultura do Rio de Janeiro. Eles não sabem da importância que isso tem para o Rio de Janeiro. Se eles soubessem, já teriam feito.

**REGINALDO** Até para a própria criança. Tem uma passagenzinha que eu vou fazer aqui. Até de um (incompreensível) de Jacarepaguá. Um belo dia estou no barracão da minha turma, o telefone toca. "Po, você que é o RG da Havita?" Uma senhora, uma mulher no caso. "Po sou eu sim". "Eu queria te pedir uma coisa: o meu filho (para vocês verem onde chega o bate-bola) ele é doente. Tem problema crônico, doença crônica sendo que ele te vê muito na internet. No youtube, na internet e tal, conhece todos os seus raps"... da minha turma, que são mais de 100 raps, ele canta todos. E eu noto quando ele canta o rap, a dor que ele sente cura. Ele fica alegre. Então, tipo assim: é muito doido. O moleque nem me conhece. Me conhece pelo youtube, me vê falando. Passei pra tu até um documentário, vai ver eu falando isso no documentário... Naquele momento que ele me via, que ele escuta um rap da minha turma, ele fica bom. Então, as pessoas, o político, voltando o papo da política, ele não entende esse ponto. Ele acha que aqui só tem pessoas ruins. Só tem delinquente, só tem marginal. E a mãe dele pediu pra mim.

**BUDA** Não sabem a força que a gente tem.

**REGINALDO** Como é que eu faço pro meu filho entrar pra sua turma? A senhora pode trazer ele aqui que ele vai ser da minha turma. "Só que eu não tenho condições de arcar com os custos". Eu dou o bate-bola pro seu filho. É um misto de sentimentos. A coisa que o político não vê por esse lado. O político quer ter o interesse dele próprio, quer ter o ganho dele próprio e não quer somar com nada. Então, ele vem na minha direção, e eu tenho respaldo para falar com ele à altura. Eu não preciso do político. Por que? A minha turma ela segue há 38 anos. Com político ou sem político. Você vai me ajudar? Que vem de boa intenção, que vem de coração, querendo fazer por todos. Fazer por mim, por ele, por ele, por ele... Se não vê dessa forma, pode dar ré, porque não vai acrescentar em nada, nem diminuir. Então, porque o sentimento é forte, do bate-bola? Porque eles não têm essa visão, do que a gente pode, do que a gente faz acontecer, por trás do bate-bola. Então, aí que entra as pessoas que querem interagir conosco aqui, saber o fundamento e levar. Por que? Realmente os caras tem força, porque os caras elegem um candidato. Os caras fazem acontecer. Os caras curam uma criança. Os caras fazem uma criança feliz. Os caras fazem uma criança sorrir. Os caras fazem

um movimento no local que para o local. A minha saída dá 5 mil pessoas, na minha saída.

**BUDA** A saída do bate-bola, toda saída é um show, equipe de som.

**REGINALDO** É show! É uma produção cinematográfica.

**INDIO** É uma expressão do povo.

**REGINALDO** Então, o cara não tem essa visão. Então como é que o cara pode vir pra cá hoje e "Po, eu vou te dar 10.000 reais..." Po, 10.000 reais eu nem começo os bate-bolas. 10.000 reais é 10 peças de boá. Não começo meu bate-bola. A gente não faz 10.000, um bate-bola.

**FELIPE** Complementando o início, do preconceito de etnia e tal. Juntando tudo isso, que tem mulher, tem gay, tem todo mundo, no mundo do bate-bola. A política podia vê que isso, que está todo mundo junto e... Tem gente da turma lá da Cidade de Deus que tem gay. E nem por isso ele é distratado. Muito pelo contrário, por ele sair na tal turma tem gente que nem mexe, não zoa ele, porque sabe, porque a galera da turma vai defender ele. Então, o cara tem uma certa proteção, por fazer parte da turma.

**BUDA** De repente se tivesse sozinho na rua, podia acontecer alguma coisa.

**REGINALDO** O bate-bola em si, não tem preconceito.

**ÍNDIO** Lá no subúrbio, não existe isso. Lá no subúrbio existe um grupo de bate-bolete que é só gay. Só sapatão e homossexual, que sai na turma. Se veste como se fosse mulher mesmo: As Luxuosas. É uma turma que existe sim. Eu até premiei, fiz uma premiação, dei um prêmio pra elas.

**FELIPE** A gente não vê ninguém discriminando na internet.

**BUDA** Muito pelo contrário, aproximou.

**LUCIANO** Vocês podem tirar aqui... Aqui ninguém fala individual. A gente fala em prol de uma coisa só. Ninguém fala em nome de uma turma, ou de outra turma, a gente fala em nome de uma coisa só.

**ÍNDIO** Como é visibilidade dos bate-bolas no Rio de Janeiro, no Brasil e no Mundo? Hoje e no passado.

**ÍNDIO** Acabou que a resposta veio na sequência, né? A visibilidade é essa: a gente não tem oportunidade para mostrar mais. É que nem Picasso falou, uma

vez falaram isso pra Picasso: Você vai pintar esses quadros todos aqui, me dá essa galeria que eu loto ela de quadros. E se der oportunidade pra gente a gente lota ela de bate-bola.

**REGINALDO** Tem visibilidade, até tem. Mas de um lado ruim.

**LUCIANO** Desculpe te cortar. Esse ano eu recebi uns 7 pesquisadores. De pessoas que estão querendo saber o porquê do nosso trabalho. Queriam saber o porquê da nossa luta. Fiquei uma semana recebendo pessoas. E dando entrevistas. Sendo que eles já abrem a mente para a gente, mas para o conteúdo deles. Cada um usa esse conteúdo de alguma forma. Usa o conteúdo para o material que a gente usa, para a renda que a gente dá. Eles vão e estudam isso. Porque todo mundo tem que ter conteúdo para sua vida. Então, a gente tem numéricos tipos de conteúdo. Então, "Po, você faz isso tudo a mão? Esse traço é a mão?" Eles vêm e estudam a gente, mas ao mesmo tempo que a gente tem muita gente que estuda a gente, como meus amigos receberam diversos visitantes, diversos documentários aqui já fizemos, até filme. A gente não tem base, ao mesmo tempo. Olha, essa máscara aqui essa semana ela tá viajando. A Monique, uma amiga nossa, ela está levando a máscara. Mas e aí? A única coisa que a gente vai ganhar o que líder em si se torna uma pessoa muito popular. As vezes eu não consigo abrir meu messenger na rede social por tanta... Eu queria responder a todo mundo. Imagina eles, eles. Porque a gente se torna uma pessoa popular. O que a gente ganha, é isso aqui. A gente estava conversando isso no caminho: um tapa nas costas. Um parabéns. Uma coisa que às vezes não é fácil, é difícil. A família fica de lado. Eu acompanho o Marcelo, uma batalha. Eu falo para ele que ele é mais do que um homem, porque ele tem uma batalha familiar, ele tem um filho que tem que ter um atendimento especial, e que faz fantasia há trinta anos. E está ali, a família está junto. A gente só tem um tapa nas costas. A gente recebe todo mundo de coração aberto, pesquisador, todo mundo, a raça toda. Mas no final de tudo "vocês artistas, mas estamos indo embora". Então, é sobre isso que a gente quer resumir, a visibilidade.

**ÍNDIO** O que a gente está percebendo aqui é o alicerce. A gente está propagando esta cultura, não está deixando ela morrer. Se a gente parasse. Eu parasse.

Ele parasse. Eles não iam ter base. Eu estou com 50 anos, ele está com 50 e poucos, então, eles daqui a pouco vão estar com 50 fazendo isso que eles gostam.

**FELIPE** A gente se sustenta na gente mesmo. Se tivesse uma propagação maior de apoio de outros lugares, outras pessoas iam ver e iam procurar a gente. Gente que a gente não conhece. Eu fui procurar ele porque um conhecia ele e foi assim. Mas para a gente ser visto de outra maneira, tem que ter divulgação em mídia mesmo, para outras pessoas que nunca viram nenhum de nós, procurarem a gente.

**LUCIANO É.** E outra situação: todas as entrevistas que eu dei, que foram 5 entrevista ano passado. Eu tive até uma desavença com a... Não sei se foi à TV Fama ou a TV Brasil... que olham para a gente e você está com 12 adereços trabalhados, que a fantasia tem: 12 adereços, desde a sapatilha até a sombrinha. Porque isso aqui é o adereço diferente isso. Isso aqui é outro diferente disso aqui. Até você chegar na máscara toda, você tem um, dois três... Até você formar uma coisa que você quer, você tem diversas etapas aqui. Então, o que acontece? A primeira questão que vem é: a violência. Gente a gente tem um leque de arte.

**BUDA** Não existe entrevista sem essa pergunta.

**LUCIANO** Não existe. A violência está no nosso cotidiano. Você sai ali fora e fica coçando o bolso, de repente você está sem telefone. Então, por que é logo relacionado à violência? Porque a gente usa máscara? A gente é fantasia como qualquer uma outra.

**BUDA** Aí vai ser essa pergunta, da reportagem, que vai chegar na zona sul. É isso que vai chegar aqui. Não vai chegar essa situação do Reginaldo. Não vai chegar essa situação do Marcelo.

**REGINALDO** Eu vou acrescentar sobre o que ele falou. Sobre a minha experiência, sobre o que ele falou. Sem desmerecer. Eles perguntaram sobre a violência, por que? Lá atrás, lá atrás, na minha época, no caso, muitas vezes a minha saída era impedida por policial. Muitas das vezes. "A Havita não vai sair". Paravam 5 viaturas na minha saída e ficavam lá. E eu várias vezes botei peito e falei "vai sair". Eu fui preso em 97.

**BUDA** Eu sai na Havita em 97. Levaram ele.

**REGINALDO** Eu fui preso em 97. Me levaram preso. A turma não vai sair. Mas Deus é tão bom comigo que eu voltei e botei a turma na rua. Mas por que isso aí? Porque é todo um contexto. Por que o contexto? Porque tem pessoas, que infelizmente, eles levam para o lado da violência. Pro lado da violência e tal. Como eu falei. Cria-se o paradigma que todos são violentos.

**BUDA** Por associação.

**FELIPE** A gente sabe que existe violência. Já teve vários casos.

**REGINALDO** Mas tem vários fatores. Na sociedade há violência, correto? Vários fatores. Só que no bate-bola eles julgam um por todos. Quando eu fui preso, na minha saída em 97. Eu entrei no galpão que eu saía bem antes, né? Tinha um cara lá que achou que eu não tinha que sair de lá. Do Rosa de Ouro era o nosso local de saída. "Não vai sair, não vai sair". Eu falei: Vamos sair sim. Tanto é que eu não fui arbitrário, eu só quis cumprir a regra. Sempre saí e tal. Resumindo, esse cara fez uma denúncia, inventou um montão de história e a polícia já veio com a opinião formada. "Quem é o líder, quem é o dono? RG. Então, tu tá preso". Vamos me acompanhar até a delegacia. Eu: Tranquilo, vamos até a delegacia. Cheguei na delegacia, fui para a 30a DP que é em Marechal. Na 30 DP os caras não quiseram fazer o RO, eu fui para na 28 que é na Praça Seca. Quando eu cheguei na Praça Seca, cheguei tipo umas 5 horas da tarde, a delegacia virou bloco de carnaval. Foi mais de mil pessoas na delegacia. Comprovou que eu não podia ter uma má índole para saber porque eu tinha sido preso.

**BUDA** Fora gente de outras turmas. "Que isso, rapaz? Vamos para lá"

**REGINALDO** Então criou-se um movimento na porta da delegacia que o delegado chegou a me perguntar o que que eu era. "O que que você é?" Eu não sou nada, eu sou bate-boleiro e tenho minha turma na rua. Só isso que eu sou. Po, vocês pararam a minha delegacia. Você parou na minha delegacia, que foi policiais, advogados, comunidade, foi outras turmas. Criou-se um movimento em prol da minha soltura, que até então, eu fui preso injustamente.

**BUDA** E a gente aguardando ele lá no Rosa de Ouro.

**REGINALDO** E eles me aguardando para poder sair. Isso por que? A opinião da sociedade é uma só. Porque já vieram com a opinião formada, não vieram

para perguntar porque ou as razões pela qual eu estaria ali. Já chegaram me prendendo.

**BUDA** Já chegou entre aspas "para cumprir a lei"

**REGINALDO** A lei. Por que? Era o bate-bola em si. Aí entra a sociedade. Por que? Na zona sul também tem blocos de carnavais que tem arruaceiros, né? Tem cachaceiro e o pau quebra na zona sul, mas ninguém prende ninguém na zona sul.

**INDIO** Lá tem até os pitiboy

**REGINALDO** É, os pitboys.. Ninguém prende ninguém na zona sul.

**LUCIANO** Por chamar muita atenção do público, as próprias pessoas pitiboy e tal já agrediram uma turma muito antiga.

**BUDA** Quando a gente vai até a zona sul, quando não tem nenhuma ocorrência, bate-bola lá é endeusado pelo turista.

**REGINALDO** É, pelo turista. Porque o policial ele vai fazer uma barreira e vai parar todo mundo. Você não pode entrar nem com isso, nem com isso... Eu pergunto: por que não posso? Está tirando meu direito de ir e vir. Então, já passei várias coisas nesse meio do bate-bola que foi o que o parceiro ali falou: para eles estarem aqui hoje eu fiz parte disso. Eu quebrei muito paradigma para chegar onde chegou, as turmas de bate-bola. Por que? Eu pulei muita fogueira e não desisti. Eu tinha um policial que me perseguia. Que eu não podia passar de uma rua para outra. Você sabe quem é. Eu não podia passar dessa rua para cá com a minha turma que ele falava: "Aqui você não pode passar". A tua turma não pode passar aqui. E acabava o carnaval, eu não podia ir no campo jogar futebol porque ele achava que eu era chefe de quadrilha.

**BUDA** E o foco era maior, porque hoje em dia, vamos supor, a gente mora num lugar que tem 40 turmas. Antigamente era a Havita e mais duas. Então, o foco era muito maior.

**REGINALDO** Só dava RG na mente desses caras. Eu não podia ir na padaria, por exemplo, se minha rua é a rua A, eu não podia ir na rua B, que a padaria é na rua B. Porque eles achavam que eu sou chefe de quadrilha. "O cara não pode vir na rua B". E ainda sim tinha um campo de futebol que eu gostava de jogar meu

futebol, eu não podia ir no campo dele para jogar futebol, porque ele falou que eu era pessoa não grata. Eu falei: po, você está equivocado, mas ainda sim eu respeito o teu espaço. Eu tenho o meu espaço, respeito. Então, é para você ver o que eu já passei nesse meio de bate-bola. Perdi família, perdi relacionamento, perdi trabalho, mas essas foram escolhas minhas. Porque eu optei pelo bate bola. Tanto que eu estou há 30 anos. A família falava, não. Mulher falava.. Não, é o bate-bola. Então, tipo, não pode ser ruim de tudo. Então, foi escolha minha. Não sei se eu perdi ou deixei de ganhar, mas ainda sim para mim valeu a pena. Então, voltando no preconceito, na violência (incompreensível) de bate-bola nada mais é isso seu ai, por que? Hoje eu vou até mais além. Hoje eu falo para todo mundo que me conhece no meio do bate-bola. Que às vezes o próprio culpado da violência que até esse preconceito são as próprias turmas dos bate-bolas. Que é a César o que é de César. Que tem turma hoje de bate-bola que preza pela violência.

**BUDA** O foco principal é esse.

**REGINALDO...** Então, o que acontece? Eu falo para eles lá, às vezes. Eu tenho acesso a quase todas as turmas do Rio de Janeiro. Falo: "Você está violento, porque você quer que seja violento" Porque a turma hoje, a tropa no caso que eu falo é o espírito do comandante. Se o comandante for de problema, a turma vai ser de problema também. Eu nunca fui santo não, tá? Não estou passando imagem de bonzinho não. Já fui do problema também. Lá atrás eu fui do problema.. Só que as coisas vão evoluindo e você tem que acompanhar a evolução. Então eu fui me adaptando, vim me fazendo alguns ajustes, tirando uma laranja podre botando outra. Só que muitos da minha época, de repente, não foram por esse caminho. E hoje as turmas que estão chegando, essa molecada que está hoje aí meio que sem eira nem beira, nego está abraçando. Aí vem falar que o bate-bola diz que é discriminado. Pois você tem culpa disso. Só que ninguém abre e bate no peito para dizer que tem culpa. Porque quando eu bati no peito e disse "eu tenho culpa", eu tenho culpa. E assumi minhas culpas, no caso. Só que eu falo para eles hoje. A sociedade cria esse paradigma lá atrás, porque tem muita turma hoje que preza pela violência. Então não tem como fazer um contexto geral de 100 turmas e as 100 turmas vir para a rua com paz no coração. Não tem isso, não tem isso. Só que



aqui, sou homem distinto. Homem de personalidade de família que preza por isso. Correto? Mas a gente responde por causa deles. Mas ainda sim, por que? Não chega uma pessoa para buscar conhecimento disso aqui, saber que tem gente boa nesse meio aqui. Saber que a maioria aqui é gente boa.

**FELIPE** Mas é aí que ou o político ou a mídia poderia entrar, que eles mesmos iam acabar com isso. Como? Se ele der uma oportunidade para uma turma, para as turmas todas, fizerem algum tipo de cadastro, alguma coisa, um incentivo: "olha, você vai ser cadastrado aqui e vai ganhar tal coisa"... Os caras que estão brigando vão pensar: "po os caras estão lá, estão ganhando dinheiro, está sendo visto, não sei o que, e eu estou aqui, estou brigando..." "Vai ficar lá até acabar.

**REGINALDO** Eu tenho cadastro já.

**FELIPE** Não, mas estou dizendo o incentivo. Tem cadastro, mas não tem incentivo. A gente não tem. O cara só vai ser diferenciado, se ele tiver um incentivo. Vamos supor que a gente aqui vai ser incentivado. O cara que vai está brigando, vai estar fazendo arruaça aí no carnaval e está denegrindo a imagem do bate-bola, mas vai ter a gente ali, sendo visto, sendo reconhecido e eles vão ter que parar. Porque se eles não pararem, nunca vão estar junto com a gente.

**ÍNDIO** Mais ou menos nessa base aí, Felipe, o que a gente está fazendo nas redes sociais é grupos de bate-bolas estão fazendo muita resenha, focando... Eu por exemplo tenho um grupo aqui, né, sou administrador do grupo. A gente tem um grupo, chamado história, que está resgatando isso. Mas tem gente ali que não tem como entrar no grupo. Não são bate-boleiros. Estão ali por causa de que? Querem um espaço, um status, e mídia. Não pulou a fogueira com ele, nem eu. Não está preocupado com a expressão, com a cultura. Não está nem aí. Então, a gente fechamos um grupo de 180 turmas que esse grupo tem. E esse grupo a gente preza pelo que ele tá falando. De querer mudar o conceito da cabeça de alguns. Né tem uns lá no grupo que eram violentos. Mas falam: "Marcelo, como eu faço para participar, eu quero participar disso". Eu quero sair desse estigma de violência, eu quero estar junto de vocês, família, criança. Coisa linda! Eu quero ficar aí.

**BUDA** É muito bom chegar num bairro, tipo Santa Cruz, chegar lá e ser bem recebido. A única coisa que pune essas turmas é que eles estão se isolando. "Olha, tal lugar você não pode ir"”

**FELIPE** Esse foi o nosso jeito de tentar melhorar a situação.

**BUDA** Eu vou para carnaval, como a cidade está dividida, eu vou para o carnaval onde tem facção A, B e C... Pelo contrário: "Rapaziada, vem para cá, vocês fiquem à vontade.." Porque tem que saber entrar, para poder sair e poder voltar. E a má fama, a boa fama como ela se propaga, a má fama é pior ainda. Turma tal, nego já te enquadra na entrada; "meu irmão, parou, tem problema? Pode voltar."

**ÍNDIO** Engraçado, né? Nessa rede social: "po cara, deixa eu participar desse grupo aí?"As pessoas escrever. Por que? Porque a gente está com uma intenção boa.

**BUDA** Até queria uma dessas lideranças aqui. Mas aqui ia entrar mudo e sair calado. Porque não vai ter o que dividir com a gente.

**REGINALDO** Não tem conteúdo.

**BUDA** Nenhum. Entendeu? Bota aquele negócio na cabeça e tal. O cabeça tem responsabilidade. Eu só relaxo o carnaval terça-feira depois depois do carnaval, meia noite e pouca: missão cumprida! Aí eu encho a cara de nego me carregar para casa. Não adianta, a gente não relaxa. O cabeça da turma não relaxa. Por mais que seja na paz: "que turma é aquela?" e tal... Ou também a polícia correndo... Às vezes não é nada com a gente, o cara já vem, já fica naquela tensão. Ainda mais agora que tem criança, tem mulher e tal. Acabou o carnaval, geralmente onde a gente mora eu fico muito ali na Tradição na Intendente Magalhães, no desfile ali de grupo de acesso. 1h da manhã? Agora eu vou beber. Acabou o carnaval para mim. Eu trouxe todo mundo para casa. Você tem que levar. Se acontecer um acidente com um cara qualquer que seja, tu que é responsável. Como é que vai chegar para uma mãe e dizer: teu filho tá preso, teu filho tomou um tiro. Não tem como.

**ÍNDIO** Carnaval de rua depende da gente mesmo. Não tem... Olha, chama uma viatura para tomar conta dali. Não tem. A gente vai para o carnaval com uma

incógnita. Será que vai acontecer alguma coisa? Será que vai vir uma turma do mal do nada e vai estragar o nosso carnaval? Então, a gente fica assim trabalhando o carnaval preocupado. Eu também, não bebo, fico tomando conta vou ali, vou aqui. A gente pensa nisso. E esse ano a gente teve um ápice, por causa do Leandro Vieira que colocou a bateria da Mangueira como bate-bola. Mostrando o preconceito. Tirando o preconceito mais ainda. Eu cheguei a desfilar lá na Mangueira. Então, ele queria que todos desfilassem. Eu queria que todos desfilassem, mas ele: "Marcelo, não dá". Colocou só 5 da minha turma.

**REGINALDO** A Beija Flor desfilou com a turma dos meus amigos lá da Beija Flor.

**BUDA** Foi campeã! A molecada foi campeã!

**ÍNDIO** Mas o Leandro, ele colocou o bate-bola como um destaque. Uma cultura de destaque. Ele está sendo comentado, foi criticado. Porque ele também veio do subúrbio.

**BUDA** A Mangueira é uma escola de mídia...

**ÍNDIO** Ele morava no Jardim América. "Então, o prefeito está com preconceito? Então, eu vou botar a bateria de bate-bola, para o prefeito ver que eu estou com os bate-bolas". Isso aí para gente foi um troféu que todos os grupos de bate-bolas ganharam da Mangueira. Se sentiram homenageados. Porque a gente, quando a gente ganha um troféu desse na mídia, ver a bateria de bate-bola eu chorei, eu chorei. Caramba não acredito! Bateria da Mangueira, né?

**LUCIANO** E complementando o que você está dizendo. Porque a gente não ia lá? Vocês tem noção da tensão de mãe pegar assim: "cadê meu filho?" Mãe de um lado, esposa de outro. O que acontece? Quando a Animação surgiu, eu era um moleque. Mas já era um moleque com aquela responsabilidade, porque antigamente a máquina não fazia, não produzia. A gente tinha que pintar, né? Acho que a gente foi um dos primeiros a pintar desenho naquela região, foi a gente, manualmente. E meter a cara, borrar e fazendo. Então, eu novo, eu tinha componente 20 anos mais velho do que eu. Então, o cara por ser mais velho do que eu. "Olha a gente está aqui. A gente está aqui e vai continuar aqui". Tipo assim, o cara é mais novo. O cara sumiu domingo, segunda, terça... Na terça-feira estava mulher, mãe,

todo mundo no meu braço agarrado, do moleque de 17.. Não sei se eu tinha 17 ou 18 anos na época. O cara devia ter uns 30 e tal. Então, a gente fica nessa tensão. Hoje em dia eu já sou homem, já sou pai de família. A gente fica nessa tensão e estar sempre. Hoje é diferente. Está aqui, vai ficar aqui, se não quiser tira a máscara e vai embora. A liderança tem que ter sua voz ativa. Mas essa tensão, a gente acaba até não curtindo o nosso carnaval para tomar conta de todo mundo. Para eles curtir.

**ÍNDIO** A gente que mora perto de comunidade. Eu sou cobrado pelo dono da favela. Se você errar, o dono vai na minha casa. Vai andando. "Marcelo, quem brigou aí?" Eles não aceitam, eles querem também o carnaval. Por incrível que pareça eles querem o negócio perfeito, não querem briga. É ruim você fazer um carnaval no seu bairro e o dono da favela chegar e: "Oh, não quero mais você saindo não". Mas isso não vai acontecer porque não é meu pensamento. Mas tem gente que pensa assim: "Vamos lá estragar o carnaval dos outros", tem. Diminuiu muito, graças a deus, diminuiu. Porque a gente está trabalhando, é o que eu estou falando. Se ele parar, eu parar, ele parar... Quero dizer, vai desandar. A minha preocupação é deixar um legado. A preocupação dele é deixar um legado. Vai passar a turma para outro. Ele também...

**BUDA** Há mais ou menos 17 anos a Fascinação, último dia de carnaval eu vou para a cidade. Vou (incompreensível), com todo respeito, mas aquele campeonato pra mim não quer dizer nada. Eu vou para poder ver bate-bola. Para você ter noção, imagina aquele dia lá sem bate-bola? Às vezes nego não dá importância, mas imagina o último dia de carnaval sem bate-bola? Ia ter meia dúzia de pessoas. Aí dali, é certo já. O prêmio, se eu não me engano, o valor é de 5.000 reais.

**ÍNDIO** Não é isso não, abaixou muito.

**BUDA** Abaixou muito, é 3000 e 2500. O que é muito questionado é a questão dos jurados. Como na escola de samba, o cara que é personal trainer julga fantasia, entendeu? Então, a gente julga muito a competência de quem está julgando. Não sou eu que vou apontar o dedo. Eu vou na cidade para ver meus amigos, eu gosto de ver o bate-bola. Na cidade eu tiro o meu bate-bola e saio filmando. Eu gosto de ver bate-bola.

**LUCIANO** É um lugar da gente se encontrar, é um ponto de encontro.

**BUDA** A gente questiona muito sobre isso. Não estou diminuindo quem ganhou ou deixa de ganhar. A gente já ganhou também. De maneira nenhuma. A gente não pode fazer isso. Sendo que a competência de quem está julgando. Como é que se julga um bate-bola? Você! Como é que tu julga um bate-bola?

**LUCIANO** Ah, a gente tem diversos itens...

**INDIO** O conjunto.

**BUDA** É, mas você sai de bate-bola. Às vezes a pessoa que está julgando, ela não sai de bate-bola. Então, como é que o cara vai julgar bate-bola, se apareceu minha bermuda? Porque eu to sem, ou caiu a chupeta da minha máscara? Mas o foco não é esse. Isso tem 17 anos.

**LUCIANO** 10 turmas é o número máximo assim, de turma, que disputa. Das milhares de turmas que existe, 10 turmas que disputam. Vamos supor que as outras centenas de turmas estão lá para se encontrar.

**BUDA** É, mas não diminui o espetáculo, de maneira nenhuma. Lá é muito bom de qualquer maneira.

**INDIO** E só ganha quem tem o QI...

**BUDA** A gente sai da cidade, aí passa na Lapa. Da Lapa a gente vai direto para João Ribeiro. A João RIbeiro é no pé do Urubu, lá em Pílares. No pé do Urubu. A gente vai para lá há 17 anos. Há 17 anos a gente doa o nosso bate-bola. Tem bandido que fala com a gente. Oma (?) Por tipo assim, bate-bola hoje em dia é mil e poucos reais. Tem bate-bola até de 2 mil. Então, nem todo mundo pode ter condição de pagar uma fantasia. O RG alguns ele dá, o Marcelo também. Entendeu? Como eu não faço, é complicado eu dar uma fantasia. Não existe ninguém dá a tal da moral. Não existe moral, não existe. Então, a gente pega o bate-bola e doa no último dia, há 17 anos. Não sofremos nenhum tipo de represália de ninguém e é na beira do tráfico. A gente já chega lá, todo mundo, as crianças... A gente já chega na João Ribeiro as crianças... É uma fila indiana. Só tu ver. "Oh, você ganhou esse ano, só vai ganhar se der o seu, para outro". E complementando o que o RG falou também, a gente criou uma mudança nas crianças. O que acontece, as crianças tem que passar de ano, porque tem que passar de ano. A gente joga com

isso. Se não passar de ano, pode ter pago o que for, não vai sair de bate-bola. Então, seria o correto. Cara, ninguém fica reprovado não. As crianças não querem deixar de sair. Até o pai: "Po, obrigado.."Não, não quero obrigado, porque não é o certo. Mas não deixa de ser uma ferramenta de negociar.

**BUDA** Melhor do que forçar. Porque só o querer não é poder.

**ÍNDIO** E tem uma coisa boa também que eu vim levantando isso. Essas pessoas violentas, que entram nos grupos de bate-bola. Isso aí é responsabilidade nossa. Ver quem a gente vai colocar no grupo. Porque a violência, às vezes o cara... A violência, para mim, na minha opinião, é fruto da frustração. O cara está frustrado porque foi corno, o outro foi frustrado porque perdeu o emprego, o outro foi frustrado... Então, eu vou sair de bate-bola e vou sair quebrando tudo.

**LUCIANO** Caraca, exatamente.

**ÍNDIO** Eu conheço uns 10 que eu barrei na minha turma. Então, isso é da responsabilidade nossa. Não deixar entrar esse mal elemento. A Marcelo.. "Meu irmão morreu assassinado"... Cara, aqui não tem vaga para você. "Po, mas eu vou pagar". Mas não tem vaga. "A a minha mulher me chifrou". Não tem vaga para você. Eu sei que ele vai pegar aquela fantasia ali.. A frustração do pobre, né, vai querer descarregar com uma máscara. Porque não faz com a cara limpa. Eu já falei isso para o cara. "Eu tenho uma lista para bater no carnaval". Eu peguei a lista da mão dele. Acabou a vaga para você. Eu faço isso tem muitos anos. Tem muitos anos. Não, você não vai sair na minha turma não. Por que? Porque quem vai receber a culpa sou eu.

**BUDA** Você vai ser cobrado, né?

**ÍNDIO** E morava dentro da favela. "Po, Marcelo, ele foi sair em outra turma..." Então, lá você faz o que quiser. Lá você faz o que você quiser. Entendeu? Aqui, no Índio, às vezes até diminuiu por isso. Eu deixei o Índio diminuir por isso. Eu tive um filho que nasceu com problema. A prioridade é ele, lógico. Eu falei, não, eu não tenho como colocar 100 pessoas... Então... Abaixei minha bola, diminuí. Mas a hora que eu quiser crescer, eu vou crescer de novo. Eu tenho amigo, faço a minha fantasia, eu corro atrás. Eu tenho.. Deus me deu um dom de fazer isso. Mas não é por causa de vaidade que eu vou botar 100, vou botar 200. Vou

fazer um bate-bola de... Não, minha preocupação é a cultural hoje. Mais do que nunca. Porque o que ele passou, o que ele passou, eu já passei tudo o que você imaginar em carnaval de rua. Tanto coisa ruim quanto coisa boa: chuva, sol... A gente estava lá até 7h da manhã em Marechal. Tomando conta, olhando briga, separando briga... Isso eu já passei por muito. Hoje, graças a Deus, eu não estou mais lá em Marechal... Eu nem vou mais para Marechal. Que é o meu local, onde eu comecei. Eu vou para outros lugares. Porque lá eu vou ter oportunidade de fazer o que eu fiz em Marechal... Nova Iguaçu, já montei uma turma lá em Nova Iguaçu. Agora estou montando uma em Vigário Geral, na área do Afroreggae, estou montando uma turma lá. Eu não boto isso em jornal, eu não quero aparecer. Vou lá monto. Galera: "Como é que faz, Marcelo?" É isso, isso... Já estão fazendo o barracão deles lá, entendeu? Eu não quero aparecer, eu quero que a nossa cultura seja expandida.

**BUDA** Infeliz é o cabeça de turma que quer aparecer mais do que a turma... Deixa eu ler minha pergunta agora.

**BUDA** Vamos lá! Como vocês entendem o que é tradição, o que é inovação nos bate-bolas: na fantasia, na performance e na música?

**INDIO** Acho que já até foi falado aqui, já né?

**LUCIANO** Não sei se eu entendi. Acho que aqui não teve nenhum que... na fantasia, na performance e na música, né? Aqui não tive ninguém aqui da PUC presente na Animação. Mas tive pessoas daqui que foi para lá. Assim, as vezes a gente liga uma coisa na outra. Esse ano a gente, como o enredo era bailarina, era Lago do Cisne, a gente saiu ao som do ballet clássico. Então, a música, o enredo isso tudo faz parte da gente seguir e transformar em carnaval. Antes da gente sair, saiu a bailarina com a coreografia depois a turma vinha atrás. Deixamos um pouco de lado o funk, deixamos um pouco de lado o carnaval. Seguimos o enredo. E assim, como eu prestigiei a Havita, o Índio, você com a escola de samba, entendeu, o Felipe. Então, eu acho que a música ela liga muito. Não sei se estou respondendo correto à sua pergunta. Mas ela liga muito à fantasia. Além de ligar você escuta uma música e você lembra do que aconteceu lá em 90 e tal. O samba enredo. Parece que você está sentindo um cheiro daquela essência antiga.

**ÍNDIO** Esses alicerces daqui tem essa preocupação de não deixar morrer. A marchinha, o samba enredo, além do funk que surgiu. É a expressão cultural. O funk teve uma foi fundamental, porque o funk é carioca também. O funk carioca é um patrimônio. E surgiu em 94, 93 ali em Marechal, com rappers. Então o funk é importantíssimo. Muita gente "Po, Marcelo tu deixa tocar rap na tua turma?". Particularmente, eu não gosto de rap, de funk e coisa e tal, eu prefiro a marchinha, o samba de escola de samba. Mas eu não posso reprimir uma expressão. E o pessoal gosta, dança, faz o movimento. E virou uma tradição das turmas: é a evolução. Começou com marchinha, o funk está nessa evolução. Mas a gente não pode perder a essência. Não pode perder a marchinha, deixar a marchinha de lado, porque? Os mais novos não vão escutar. Se você deixar a marchinha desligada. Tira o CD da marchinha e joga fora. Os que vão crescer não vão nunca ouvir um Bola Preta, um Mamãe eu quero. Isso aí também é uma tradição do carnaval.

**BUDA** Essa evolução é tão grande na questão de geração hoje em dia, que você paga um Mc, você paga um estúdio, você paga uma produção. Até nisso.

**ÍNDIO** Gera renda, né?

**BUDA** Tem que se olhar com carinho para tudo isso. Tem estúdio. Tem gente que paga Mc profissional. A saída lá o nosso tema foi Escola de Samba: homenageamos todas. Eu falei cara, vamos fazer uma loucura? Po, se é escola de samba, vamos botar uma passista de escola de samba! Os caras: "Cara, tu é maluco..." Eu falei: Cara, tem alguma coisa de má? Não, está no enredo. Aí foi aquela passista lá... Foi um impacto. Que isso, cara? As meninas saindo e tocou o samba da Mangueira. Então, cada turma tem a sua peculiaridade. Cada turma tem... Tem algo que se apegamos mais, né? Ele vai falar nisso. A Havita tem um rap que eu tive a oportunidade dessa de sair lá, conheci os compositores, vi a gravação que é um hino. É um rap, em cima de um rap antigo. O rap ficou tão na nossa cabeça que o rap mesmo dos Mcs a gente não esquece. É automático.

**LUCIANO** Não foi esquecido. Tu canta já o da Havita. E o rap... Eu vou te cortar. O mais importante do rap é porque você vê ali a apologia à paz. Ele já é no estilo daquele funk antigo, que é aquele funk gostoso. E ali ele vai falando da turma do índio...



**BUDA** Exaltando as turmas. Isso em 97!

**LUCIANO** Em 97! Eu aconselho a todos aqui parar um pouquinho para escutar o rap da turma Havita.

**REGINALDO** Eu vou acrescentar (incompreensível) sobre esse rap aí. Em Marechal como o Marcelo falou tinha um torneio de bate-bola, um campeonato de bate-bola em 97. Turma grande, turma média, turma pequena. Em 96 eu fui campeão da turma grande em Marechal. Em 97 tinham dois Mcs, um falecido, desejo a ele um bom lugar, que é o Mc Peixe e o Mc Federal que criaram esse rap em 97. E esse rap foi cantado justamente em Marechal. A gente pegava no troféu no ano seguinte. Era campeão em 99 e pegava em 2000, para entender. Então, esse rap foi tocado em Marechal quando nos fomos buscar esse troféu. Resumindo o que eles falaram aqui, virou hino. O rap tocado em 97. Todas as turmas hoje em 2018 tocam o rap na saída deles. Geração vem, entra geração e esse rap é tocado. E foi criado em 97. E a minha saída ela é sempre com esse rap. Só que esse ano, se vocês tiverem o prazer de ver no youtube, teve toda uma produção em cima desse rap antes dele tocar. Vocês vão ver a saída da turma Havita em 2018. Vocês vão ver a produção que teve. Uma coisa assim, cinematográfica. Mas por que esse rap? Porque o rap foi feito em cima de um rap que tocou na época dos funks..

**BUDA** Que estava em alta na época, né?

**REGINALDO** Funk de galera. E ele colou. Então, já passaram quantos anos? 20 e... 21.

**LUCIANO** Não, tem mais... 97... É.

**REGINALDO** Então, se passaram 20 anos e o rap toca até hoje.

**BUDA** E atual!

**REGINALDO**: Jacarepaguá, onde esses caras moram, o rap é hino!

**LUCIANO** É hino! O mundo do bate-bola é hino.

**REGINALDO** Não é isso? Chego na Cabeça de Porco, chego "Po, bota esse rap aí"

**LUCIANO** O que a gente precisava também era isso, cara. Como a gente está aqui na terceira geração, que todas as turmas crescessem na mentalidade também. Porque hoje em dia ficou tão fácil o acesso a fazer bate-bola que às vezes a

rapaziada não estuda o bate-bola. O bate-bola ele precisa ser estudado. O que que o Índio fez, o que a Havita fez, o que a Fascinação fez. Aqui se vocês fizerem a pergunta da história dos 3 aqui, como eu, eles vão saber contar. Agora qual a sensibilidade da máquina? Não encontra a poesia, mas faz. Então, tem muito cabeça de turma novo, que não passa isso para a geração adiante. Então, a gente está se unindo para poder passar. Então, tem gente da minha idade, ou até mais velho do que eu, que não tem esse conteúdo de história e de saber que o Índio que fez a manga diferente, a Havita que foi campeã no ano tal, o rap... Então, isso tudo é uma questão de história. A história faz parte da nossa vida. O conteúdo.

**ÍNDIO** A gente está deixando registrado já.

**LUCIANO** Isso é importantíssimo para a gente. Isso é estudo. A gente precisa.

**BUDA** Isso tem um valor fora do normal, sem vaidade mesmo.

**LUCIANO** A gente precisa, sem vaidade, que os novos começam a pegar essa vibe que a gente tem de deixar a vaidade de lado e começar a estudar o que os nossos ancestrais fizeram pela gente. Eles fizeram por eles não. Fizeram pela gente. Se eles tivessem feito, plantasse a semente boa que o Índio tem, que a Havita tem, que a Fascinação tem, a gente de repente não estaria com essa força aqui, sentados na mesma mesa.

**ÍNDIO** Muitos pararam, eu não parei, outros não pararam.

**BUDA** A gente quer também, o que acontece, por a fantasia hoje ser uma fantasia cara. A gente querendo ou não querendo, tu acaba elitizando a fantasia, elitizando na maneira da questão do dinheiro. Porque não adianta, todo mundo quer ter a fantasia bonita. Todo mundo quer ter um carro do ano. Todo mundo quer pintar a tua casa. Não adianta. É claro, ele fez um retrô, mostrou como foi há tempos atrás. Havita também fez um retrô, por acaso eu usei esses dois. Mas hoje em dia o cara quer estar atual, com led, com não sei o que lá. O cara quer estar atual. E tudo isso tem um preço. Tendo equipe de barracão, ou não. O que acontece? Quando o bate-bola é muito caro, você querendo ou não querendo, você acaba afunilando. O cara tem vontade de sair na tua turma, o cara pensa igual a você o cara adora, mas ele não consegue porque é muito caro. Ai tu fala: "Po, vamos ba-

ratear", mas o componente não quer. "Peraí, cara, a gente está num padrão, a gente não pode baixar" É que nem aquele negócio: meu tênis é mais caro, meu boá é qualidade melhor, o meu tecido... Isso aí não adianta. Isso é questão de antes de vaidade. Quem é que não tem vaidade? Não tem como você lutar contra isso. A gente esbarra um pouco não querendo. Tu acaba elitizando na questão financeira, porque um cara que... Por exemplo, hoje em dia tem as parcelas de... Toda turma tem o seu carnê. Se o cara não pagar a mensalidade, é muito difícil o cara chegar no fim do ano e vim e blau, dar aquela pancada. Ele pode até fazer, como já fizeram na minha turma. Mas tu vê que o cara está no sufoco. Eu sei que passa, a gente vê componente no sufoco. Hoje em dia tem muita gente desempregada.

**LUCIANO** É a pior parte para a gente, né? A parte de cobrar, a parte financeira.

**ÍNDIO** Ressurgindo esse lance de retrô... A gente está resgatando isso, tem turmas ano que vem.. Eu comecei, ele também. Disse: "vamos fazer um retrô?" E teve turma que já estava afim e tal. Isso é bom, não deixa acabar um tipo de fantasia. A própria A Guria (?) vai vir vestida de boi. Uma coisa que está sendo resgatada pelo Anderson da velha guarda de Realengo. O pessoal de Realengo também é muito forte.

**BUDA** Aconteceu uma situação, perdoe te cortar, eu vou até contar. O RG não contou, mas eu vou contar. Na exposição do Felipe, da nossa.. Do nosso grupo. Uma exposição itinerante. Ela vai para bairros diferentes. A idéia é você misturar, é valorizar cada área. Aí, o bate-bola pendurado, esse cidadão chegou, ele olhou e falou... "Não vou botar o bate-bola aí não". Eu falei: "Por que não vai botar bate-bola, RG?" Tu vê a diferença da máscara dele, para as outras máscaras... Você vê na fantasia. "Não, cara, o bate-bola está muito simples" Eu falei: "RG, para isso chegar aqui, isso teve que ser assim"

**LUCIANO** Isso teve que passar por lá.

**BUDA** É o contrário, o teu ainda tem que estar lá na frente de todo mundo. Ele ainda ficou assim, meio desconfiado. Eu até entendi, porque tipo assim, a fantasia era bonita e tal... Mas mano, sem passado não tem presente e não vai ter fu-

turo. Então, a idéia é cada vez exaltar mais. Ele ainda ficou meio assim. "Você tá maluco, rapa, tem que colocar isso aí!".

**LUCIANO** Quando colocou ainda foi todo mundo...

**BUDA** E tinha um moleque rindo. Tinha um moleque rindo lá. Aí eu não sei quem foi que foi lá "O rapaz, não faz isso não, cara". Tu não sabe quanto tempo de história tem aí, ó. É isso que a gente quer mostrar.

**ÍNDIO** É isso que a gente está tentando resgatar. Porque a gente tem esse grupo lá e a gente valoriza isso. Tem que valorizar. Porque a palavra arte, muita gente não sabe... Ah o que é arte? Então, não sabe. Você trazendo a história dele, dele. E eles mantendo o que eles estão fazendo.

**BUDA** E acrescentando, no caso.

**ÍNDIO** A gente vai continuar procurando a nossa diretriz. Abriu a oportunidade, Marcelo. "Tem uma oportunidade aqui para você fazer um museu, fazer o centro cultural, fazer o que vocês querem fazer"

**BUDA** Que horas a gente conversa, Marcelo?

**ÍNDIO** 3h da manhã, 4 horas...

**BUDA** "Marcelo, estou com uma idéia de fazer... Imagina a gente fazer a calçada da fama?" Cara, essa idéia eu já tenho o projeto.

**ÍNDIO** A gente borbulha ideia. Falta oportunidade. Porque a gente bate na porta... Dá ceder isso aí para a gente? Fecham a porta na nossa cara. Mas com o samba foi assim. Eu leio muito.

**BUDA** E tudo isso que não é para a gente.

**ÍNDIO** João da Baiana sofreu muito, o próprio Candeia. O que eles tiveram que passar para o samba chegar hoje, né? O patamar que tem hoje o samba. Hoje em dia qualquer grupo de pagode faz sucesso rápido, fica rico, está com Ferrari. A gente não quer isso para o bate-bola. A gente quer primeiro... lógico, dinheiro é bom, se a gente conseguir. A Escola de Samba também não queria. Hoje quem toma conta é as multinacionais.

**BUDA** Se não, não anda.

**ÍNDIO** Não anda. Mas aquilo ali gera renda para a comunidade. Tu vai na quadra da Portela, lotada. Tu vai na quadra da Mangueira, lotada. E é aquele ne-

gócio, a cultura não acaba. Eles são profissionais. Hoje a escola de samba são profissionais. Hoje a gente ainda é amador.

**BUDA** Aderecista é uma profissão. Soldador... O pessoal que veio lá de Parintins que foi exportado porque são profissionais. Os melhores no que eles fazem.

**ÍNDIO** Porque a Portela gera emprego. Bota plaquinha de emprego. Mas como uma escola de samba que no passado era marginalizada, desfilava em qualquer rua fuleira, hoje em dia tem o seu espaço.

**BUDA** É só ir na Cidade do Samba. Vai na Cidade do Samba em Novembro, o que você vê de trabalhador 24h.

**REGINALDO** Mas melhor do que a escola de samba, todo mundo sabe que contraventor que banca e é ilegal e todo mundo apoia. Resumindo.

**ÍNDIO:** E o bate-bola ninguém apoia.

(Gamba interrompe para falar sobre problemas técnicos e de estrutura, que precisará encerrar o bate-papo)

**BUDA** Vocês já estão colaborando e muito! Não tem nem idéia.

**REGINALDO** Uma pergunta que eu vou fazer para você, pessoal! Tu esperava isso aqui?

**GAMBA** Eu esperava um pouquinho, porque eu sei muito de bate-bola na juventude e venho estudando muitos vocês. Não esperava, na verdade, o que a gente sempre se surpreende, é com a experiência individual. Cada um tem uma bagagem estúpida. E isso é um grande, isso é também um grande desafio. A gente vê outros processos fora do país é um grupinho, são 10 pessoas. Vocês estão falando de pessoas cada um com uma história, cada grupo com uma história. E isso aí que o RG falou é importante. A gente se surpreende e é uma das perguntas para a questão da inovação é isso, porque a cada ano que a gente vai ver os bate-bolas...

**BUDA** Tem material novo, coisa nova, técnicas novas, trabalho novo, profissionais novos...

**GAMBA** É um desafio de vocês, como documentar e registrar isso.

**ÍNDIO** Uma pergunta que eu não queria que deixasse fugir é sobre a Lei de Rouanet. Não sei se todos aqui conhecem, mas que que acontece: Essa Lei de Rouanet ela é muito focada para a elite. E a gente, da cultura suburbana tenta arrumar uma brechinha pequenininha ali. Po, cinema, por exemplo. Uma peça de teatro ganha 1 milhão para fazer 10 peças durante o ano: 100 mil. Po, a gente não precisa nem disso tudo. Uma parcelinha só do bolo já era uma grande ajuda. Se vocês tivessem algum caminho "Oh Marcelo, eu conheço um cara que pode te levar..." O que acontece, eu estou em busca desse...

**GAMBA** Vocês já têm criado algumas demandas, vocês já têm ideias e a gente também entende como...

**ÍNDIO** O Bloco da Preta Gil. EU não sei se é verdade, me contaram, ganha um milhão para fazer um dia. Aquele trio elétrico. Então, quer dizer, é muita coisa para uma pessoa só. A gente não quer isso tudo. Então, essa divisão aí. Esse espaço que a gente quer. Você: "Marcelo...." O Vincent, o francês que ajuda a gente, o próprio Faustini. A gente está tentando.

**BUDA** A gente queria também fazer. Estava até conversando. Converso muito com a Priscila a questão de um carnaval fora de época. Hoje em dia tem até turmas fazendo isso, na verdade, né? Vamos valorizar assim, tem turmas fazendo isso. Mas um calendário oficial. Carnaval fora de época. Até porque tem muita gente que só está aqui no Rio de viagem.

**GAMBA** Tem sido até um pouco da nossa movimentação, porque é só quatro dias.

**ÍNDIO** Se você ver na internet, a Lei de Rouanet tem até curso para você aprender a fazer um projeto.

**REGINALDO** Esse carnaval aí fora de época, eu acabei não te falando. Eu acho complicado acontecer. Eu digo assim. Vamos supor, eu fiz assim em Osvaldo Cruz. Lá acontece. Legalmente falando é complicado, que eu estou falando. Legalizar o calendário.

**BUDA** Entendi, entendi.

**REGINALDO** Vamos fazer o carnaval fora de época em Osvaldo Cruz, que é onde eu resido, e tal. Tenho acesso para fazer acontecer. Porque se eu for fazer

algo legalmente falando vai esbarrar em muita coisa. Liberação de não sei o que, não sei o que... Vai esbarrar. Mas ia fazer para poder dar um pontapé inicial, a gente pode fazer lá.

**INDIO** Por isso, em 2007 eu perturbei o (?) para levar a gente para esse lado cultural. Vamos fazer essa exposição. Por favor, cara, coloca uns bate-bolas nas tuas fotografias lá na zona sul. É foto de bate-bola. Po, bota um bate-bola lá. Ali ele botou máscara. Aí não foi ninguém. Arruma um espaço aqui em Madureira. Po, quando ele conseguiu no SESC po, deu mais de 5 mil visitantes.

**BUDA** Tu tem foto ainda? Depois vamos mandar para a Priscila.

**GAMBA** Mais até do que a gravação, porque isso é até uma gravação que fica documentada para outras pessoas verem.

Gamba pediu que eles dissessem uma palavra e colocassem a máscara.

**FELIPE** Arte

**LUCIANO** Superação

**BUDA** Família

**INDIO** Cultura

**REGINALDO** Amor e misto de sentimentos.

**LUCIANO** Tem uma coisa que é importante: cada turma tem um lema. Como o Índio é "Sempre que puder", se for alguma coisa assim.

**GAMBA** Fala o lema de cada um então.

**FELIPE** A Ousadia faz a diferença.

**LUCIANO** Essa é a nossa mania de viver.

**BUDA** #saiadobásico Saia do básico.

**INDIO** Turma do Índio: Sempre que puder

**REGINALDO** Havita: Vamos que vamos!

## **Dinâmica de Recepção**

Compreendendo que a identificação das crianças não traz nenhuma contribuição nem põe em risco o material científico, e ao mesmo tempo seria muito difícil a identificação apenas pelo áudio, as crianças não serão identificadas e serão denominadas, genericamente, como "criança".

### **Primeira leitura**

#### **Imagem 01**

**CRIANÇA** Tentativa de leitura do título – apenas soletrando as letras, sem contudo conseguir ler.

**CRIANÇA** O que é isso?

**PROFESSORA** São casas.

#### **Imagem 02**

**PROFESSORA** E agora o que vcs estão vendo nessa imagem?

**CRIANÇA** Essa é bruxa

**PROFESSORA** Você acha que é uma bruxa?

**CRIANÇA** É um desenho!

**PROFESSORA** É um desenho de que? O que será?

**CRIANÇA** De uma abelha!

#### **Imagem 03**

**CRIANÇA** Um robô!

**PROFESSORA** E você Gabriel, o que está conseguindo ver nessa imagem?

**CRIANÇA** Um robô e um desenho de palhaço

#### **Imagem 04**

**PROFESSORA** E o que é isso agora?



**CRIANÇA** Monstro!

**CRIANÇA** Um gigante!

**PROFESSORA** Um gigante?

**PROFESSORA** E ele tá colorido? Como ele está?

**CRIANÇA** Ele tá um arcoiris

**PROFESSORA** João está falando que esse monstro tem um arcoiris...

### **Imagem 05**

**PROFESSORA** E agora o que será isso?

**CRIANÇA** Outro!

**PROFESSORA** Urso?

**CRIANÇA** Não, não...

**CRIANÇA** Menino! Menino!

**PROFESSORA** E o que ele está fazendo, esse menino?

**CRIANÇA** Ele está acordando

**PROFESSORA** E o que vai acontecer com ele?

### **Imagem 06**

**CRIANÇA** Ele tá trocando de roupa

**PROFESSORA** Mas esse é o mesmo moço?

**CRIANÇA** É, vai pra escola

**PROFESSORA** E agora quem apareceu aqui?

**CRIANÇA** O pai tá levando o menino para a escola.

### **Imagem 07**

**CRIANÇA** O pai tá botando o menino na carcunda

### **Imagem 08**

**CRIANÇA** Churrasco!!

**PROFESSORA** E quem tá fazendo o churrasco?

**CRIANÇA** O menino!

**PROFESSORA** O menino ou o pai?

**CRIANÇA** O menino.

**CRIANÇA** Tá vendo o filme

### **Imagem 09**

**PROFESSORA** E agora?

**CRIANÇA** Monstro!

**CRIANÇA** Ele é o rei dos monstros

**PROFESSORA** E o que vcs estão vendo aqui?

**CRIANÇA** O pai e o filho.

**PROFESSORA** E o que eles estão fazendo?

**CRIANÇA** Levando ele no colo

**PROFESSORA** Pq será que está levando ele no colo?

**CRIANÇA** Pq ele está com medo

### **Imagem 10**

**PROFESSORA** E o pai dele tá fazendo?

**CRIANÇA** Tá consertando um carro

**PROFESSORA** Será que é um carro?

**CRIANÇA** Não, eu acho que é um travesseiro

**PROFESSORA** Mas tá muito grande

**CRIANÇA** Ah não, eu acho que é uma coberta

**PROFESSORA** Coberta?

### **Imagem 11**

**PROFESSORA** E agora?

**CRIANÇA** Monstro!

### **Imagem 12**

**PROFESSORA** E o que o menino tá fazendo?

**CRIANÇA** Tá com medo. Um monstro.

### **Imagem 13**

**PROFESSORA** E ali?

**CRIANÇA** Ele acordou

**CRIANÇA** Ele tinha um sonho

**PROFESSORA** Ele teve um sonho?

**CRIANÇA** É

### **Imagem 14**

**CRIANÇA** Um monstro

**CRIANÇA** Ele tá lá no meio dos monstros

### **Imagem 15**

**CRIANÇA** Uma casa!

**PROFESSORA** O que aconteceu aí?

**CRIANÇA** O papai e todo mundo se fantasiou do monstro

### **Imagem 16**

**PROFESSORA** E quem tá aqui? O que esse pessoal tá fazendo aqui?

**CRIANÇA** Ele tá tirando foto.

**PROFESSORA** E de quem eles estão tirando foto?

**CRIANÇA** Será que eles estão tirando foto do pai?

**PROFESSORA** Não sei...

**CRIANÇA** Estão comemorando!! Parabéns pra você!

## Leitura Expandida

**PROFESSORA** O nome da história é Bate Bola

Aqui parece que as pessoas estão brincando numa festa que é cultural. Uma festa que faz parte da nossa cultura. Uma coisa legal que a gente comemora todos os anos.

**CRIANÇA** Carnaval?

**PROFESSORA** Isso! Agora o Gabriel está lembrando.

Então, as pessoas estão na festa, com roupa colorida, saem festejando. Brincando com todo mundo na rua. Todo mundo alegre. Todo mundo usando uma roupa muito legal. Mas só que nessa festa, tem uns meninos uns moços e até algumas mocinhas que se vestem assim. Todos coloridos. E essa fantasia se chama fantasia de Bate=Bola. Bota máscara e sai para assustar as pessoas. Tem criança que morre de medo.

Esse menininho aí tava todo feliz, acordou todo contente, tomou café, foi conversar com o pai dele. O pai dele aprontou a mochila dele... Mas quando estava indo para a escola ele encontrou com os Bate-bolas. Ele ficou olhando assim meio de longe, mas nem ligou. O pai dele pegou ele pela mãozinha e nem ligou. O caminho da escola era muito legal. O pai dele era tão divertido que as vezes colocava ele na carcunda.

Ah, o menino ficava super feliz. E quando ele chegava em casa.

**CRIANÇA** Meu avô me colocava na carcunda.

**PROFESSORA** Seu avô colocava vc na carcunda igual o pai do menino? Que legal!

Aí papai fez um churrasco.

Depois ele pegou o churrasquinhos e foi assistir televisão. E foi ver um desenho que era muito estranho. Tinha um boneco azul de nariz vermelho. Que não era o patati patata. Era um boneco muito estranho. E ele pensou no boneco que ele viu na rua. Ficou com medo e correu pro colo do papai. Só que o papai dele trabalhava numa máquina de costura. Será que era roupa do bate-bola? Não é parecida? Ele nem percebeu que o filho estava dormindo. E até sonhou com aquele monstro azul que viu na televisão.

**CRIANÇA** (Gritos na sala)

**PROFESSORA** Isso, Mariana, o mostro que ele viu na televisão

E ele teve um sonho com aquele monte de cores em cima dele e acordou assustado. Acordou e de repente parecia que o bate-bola estava na casa dele. E ficou com muito medo.

Mas na verdade os bate-bolas era amigos do pai dele. Estavam indo lá para vestir a roupa. Experimentar para sair e pular o carnaval. E o pai dele também, ó.

Olha o pai dele. Também se vestiu de bate-bola. E disse “não faz mal nenhum não”. Ele viu que não fazia mal mesmo, era só uma fantasia. E quando as pessoas se fantasiam assim, as pessoas tiram fotos. Igual a Tia Katia tira foto das atividades de vocês, as pessoas tiram foto. E ele ficou muito contente e nunca mais ficou com medo de bate-bola.

### **Retorno da leitura**

**PROFESSORA** O que vocês entenderam dessa história que Tia Katia contou? O que tinha nessa história, conta pra gente!

**CRIANÇA** Tinha um monstro

**PROFESSORA** E o que aconteceu?

**CRIANÇA** Bate-bolas!

**PROFESSORA** Bate-bolas! E o que aconteceu com os bate-bolas?

**CRIANÇA** Eles eram amigos.

**PROFESSORA** Eles eram amigos. E que mais aconteceu? Só tinham os bate-bolas? Tinha mais gente?

**CRIANÇA** Tinha um menino com medo.

**CRIANÇA** Tinha um menino que se assustou com um sonho que teve vom o bate-bola.

**CRIANÇA** E ele também ele sonhou com o monstro que ele viu na televisão.

**PROFESSORA** E o papai dele, o que fazia?

**CRIANÇA** Churrasco!

**PROFESSORA** E que mais?

**CRIANÇA** Costurava roupas

**PROFESSORA** Olha, Gabriel falou uma coisa legal.

Costurava roupa de quem?

**CRIANÇA** Do menino!

**PROFESSORA** Não. De quem ele costurava roupa?

**CRIANÇA** Do bate-bola!

**PROFESSORA** E depois eles faziam o que, os bate-bolas?

**CRIANÇA** Colocava a roupa

**CRIANÇA** Tinha um bate bola e eles estavam (incompreensível) na minha casa

**PROFESSORA** Eles estavam perto da sua casa, é isso, Sara?

**CRIANÇA** Eles estavam jogando bola no campo gigante.

**PROFESSORA** E essa história foi legal?

**CRIANÇA** Sim

**PROFESSORA** E vocês gostaram mais do que?

**CRIANÇA** Da história.

**PROFESSORA** Mas o que vc gostou mais da história, Vicente?

**CRIANÇA** Que o menino estava com medo.

**PROFESSORA** Vc gostou mais dessa parte que o menino estava com medo?

**CRIANÇA** É.

**PROFESSORA** Ih, Deus. Que mais?

Quem mais gostou e de que parte da história vcs mais gostaram? Gabriel?

**CRIANÇA** Gostei mais dos desenhos. Gostei que parecia um quadro.

**PROFESSORA** Ah, então é bonito. Se parece um quadro, é bonito.

Fala Maria Elisa!

**CRIANÇA** Sabe qual parte eu mais gostei? A parte que ele ficou com medo.

**PROFESSORA** A parte que a Tia Katia mais gostou foi a parte que todo mundo fotou aquelas roupas todas coloridas. Ah e também quando o papai dele pegou ele na carcunda. É legal, né?



## Dinâmica de reprodução da metodologia

Relato enviado por mensagem de voz como retorno da dinâmica de experimentação da metodologia.

**Ilustrador:** Christiano Mascaro

**Data:** Dezembro de 2021

Eu acho que isso já deve estar dito na sua tese, mas vou de qualquer forma reforçar aqui. O trabalho foi desenvolvido durante a pandemia com as dificuldades que a pandemia impôs de distanciamento social e tudo mais. Então, a experiência etnográfica não foi possível. O meu trabalho foi a partir da escuta de algumas vezes, não saberia dizer quantas vezes fiz a escuta dos vídeos, mas foram algumas, pelo menos três. E é claro que não é a mesma experiência do que estar lá, isso não dá pra dizer que ela substituiu. Assim, substituiu no sentido prático, mas é uma outra apropriação do tema. Vai muito em função do relato em si e menos aquela coisa de experienciar o local, enfim, o que é a etnografia em si.

Bom, dito isso, eu acho que o que eu gostaria de dizer talvez me antecipando é que achei muito interessante essa metodologia, ou essa característica de identificar o conflito principal da narrativa que eu fiz, identificar esse conflito no discurso desses personagens que foram entrevistados. É muito interessante. É claro que tem o meu filtro, evidentemente, porque sou eu que estou identificando. De repente, outra pessoa escutando aquilo vá identificar outro conflito nos discursos, então, tem o seu lado subjetivo. Claro, nunca deixa de ter. Mas ao mesmo tempo é uma maneira interessante de se apropriar do tema, no sentido de que você, pelo menos em teoria, é uma tentativa, pelo menos, no mínimo, de se distanciar, desse propósito de você criar um conflito para essa história que você quer contar. Eu achei isso muito interessante. Não é uma coisa que você, por exemplo, pesquisa, se instrumentaliza, faz várias leituras, acessa todo tipo de arquivo e referência e tal. E aí dentro daquela coleta e mistura, ali você começa a construir a narrativa e vai criando o conflito e tal. É uma maneira de você identificar essa situação logo de cara e partir dela. Pelo menos pra mim foi assim.



Eu achei muito interessante no meu processo, porque quando eu identifiquei essa "queixa", digamos assim (na falta de uma outra palavra). Quando eu identifiquei essa queixa no discurso, inclusive, de diferentes personagens, de diferentes contextos, de diferentes estratos sociais inclusive: porque tinha lá... eu não vou me lembrar agora o nome, mas tinha aquele senhor, aquele mestre lá, que é uma coisa mais popular e tudo. É um cara que vem fazendo um trabalho de, inclusive de preservar essa memória cultural e tudo. E também naquele discurso daquela mulher, que também não lembro o nome, que já é de uma outra classe social, de uma outra vivência. Não lembro se ela é advogada, ou alguma coisa assim. E também tinha uma queixa semelhante, né? Que era muito... Era o outro lado de uma mesma moeda, digamos assim. E essa mesma moeda é essa separação de classe de quase né, ou de classe mesmo. Essa separação social. Pela questão da situação econômica de grupos diferentes. Por um lado um carnaval mais popular, mais acessível, mais inclusivo. Porque uma festa que veio de uma vivência popular, mas que depois foi quase que apropriada por uma outra prática, em que o luxo e o impacto das fantasias tinham um poder muito grande. Que num primeiro momento foi interessante, bonito de ver, mas que depois virou uma distorção. Eu achei interessante partir disso daí. Claro que tem também uma coisa mais usual, pelo menos eu procurei tratar na narrativa da origem dessa manifestação que tá no início do livro.

Ele começa na verdade situando o livro ali com uma paisagem conhecida de Triunfo, com aquele casario, aquele prédio e tal, aquela praça com a igreja. A origem dela ter sido uma coisa que surgiu a partir da expulsão desse cara porque estava alcoolizado numa procissão e aí a partir daquilo ali ele buscou participar de uma festa pagã, uma festa como o carnaval, de uma maneira mais livre e espontânea. É isso.

Busquei através de um recurso assim muito contrastado para evidenciar esses dois polos, através de recorte de papel, de papelão, de uma coisa assim mais relacionada a uma coisa que você pode encontrar, de uma coisa que é descartada e que tem aos montes, assim, não tem tanto problema de acesso. Contrastando com um boneco ou máscaras que foram construídas a partir de bijuterias, aqueles,

aquelas, não sei o nome daquilo, aquelas coisas que fazem colares, brincos e pulseiras (miçangas). Aí foi meio que isso. Tem a origem, tem o carnaval, tem o surgimento desse mascarado mais luxuoso, mais elaborado e como ele foi a partir do concurso de mascarados, que foi um marco, que foi colocado pelos entrevistadores (entrevistados) que começou a ter uma influência negativa, pelo menos na manifestação popular e espontânea que essa festa dos mascarados no carnaval de Triunfo tinha. E passou a ser um concurso de qual fantasia mais luxuosa. Isso está também lá na história, o concurso de mascarados, como a partir desse concurso eles começaram a tomar mais as ruas e um espaço maior. E como o fim desse concurso é uma chance de misturar. Senão é um processo certamente irreversível esse, e também não precisa ser, porque afinal de contas o carnaval é muito da espontaneidade, então essa espontaneidade vai pra qualquer lado. Mas que haja uma convivência entre essas partes de uma maneira mais harmoniosa, mais diluída, mais homogênea, que é o carnaval. Uma festa popular, pelo menos em teoria, onde todos estão no mesmo patamar. Pelo menos durante aquele período.

Bom, uma coisa que ficou... acho que está evidente no trabalho que eu apresentei é que eu gostaria de ter tido mais tempo para experimentar mais a linguagem, experimentar mais a própria narrativa. No sentido que eu acho que tem transições que eu acho que ficaram um pouco abruptas e talvez isso comprometa o entendimento, pelo menos dessas transições de um carnaval mais popular passando para um carnaval mais elitista. Se eu tivesse tido mais tempo e chance de poder experimentar, no sentido de fazer ver se dar certo, refazer e tal. Isso teria me ajudado a chegar num resultado melhor.

Eu sinceramente com relação à metodologia eu achei excelente. Eu achei que ela funciona como uma orientação para o ilustrador, o autor de livros ilustrados em geral. Por exemplo, se um ilustrador recebe uma encomenda para tratar de um determinado tema. E a pesquisa dele sobre esse determinado tema, a partir das entrevistas e vivências e tudo, ele partir pra essa mesma estratégia de identificar no discurso dos personagens, nas pessoas que atuam naquela manifestação ou naquele contexto, tirar do discurso deles esse conflito é uma metodologia muito interessante para tornar um produto. Eu não estou sabendo explicar direito, o que eu

quero dizer. Não é uma coisa assim... Ele torna-se mais impessoal, no sentido que esse conflito que o autor vai dizer é menos uma coisa dele, no sentido de que: "ah, eu quero tratar desse tema e eu quero complexificar essa questão". Aí não é muito esse caminho. Eu vou tratar de um conflito que está presente no discurso desses atores daquela situação lá. Então eu acho isso muito interessante como modelo de construção narrativa. Não só no sentido de... Por exemplo, eventualmente um ilustrador recebe uma encomenda e ele não sabe como, o que ele vai contar daquela história. É um tema que ele não tem familiaridade, é uma coisa que ele nunca ouviu falar. Aí ele já parte dessa estratégia. É um caminho mais interessante. E também eu acho mais legítimo, talvez, você extrair dos discursos dos atores daquela manifestação ou daquele contexto. Você extrair do discurso deles essa problemática. Eu acho uma coisa mais legítima. Mais honesta no sentido de que você está dando voz à uma situação através das pessoas que vivenciam aquela situação e não somente do seu olhar de fora que pode cair em todos os preconceitos e equívocos que a gente corre o risco quando cai de paraquedas num determinado projeto.