

Coordenadora
Heloisa Fernandes Câmara

Direito, Arte e
Desigualdade

PET
DIREITO

Universidade
Federal
do Paraná



EDITORA ÍTHALA

© 2023 Editora Íthala

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Godoy Dotta – Doutor e mestre em Educação. Especialista em Administração, Metodologia do Ensino Superior e em Metodologia do Conhecimento e do Trabalho Científico. Licenciado em Sociologia e Pedagogia. Bacharel em Tecnologia.

Ana Claudia Santano – Pós-doutora em Direito Público Econômico pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Doutora e mestre em Ciências Jurídicas e Políticas pela Universidad de Salamanca, Espanha.

Daniel Wunder Hachem – Professor de Direito Constitucional e Administrativo da Universidade Federal do Paraná e da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Doutor e mestre em Direito do Estado pela UFPR. Coordenador Executivo da Rede Docente Eurolatinoamericana de Derecho Administrativo.

Emerson Gabardo – Professor Titular de Direito Administrativo da PUC-PR. Professor Associado de Direito Administrativo da UFPR. Doutor em Direito do Estado pela UFPR com Pós-doutorado pela Fordham University School of Law e pela University of California - UCI (EUA).

Fernando Gama de Miranda Netto – Doutor em Direito pela Universidade Gama Filho, Rio de

Janeiro. Professor Adjunto de Direito Processual da Universidade Federal Fluminense e membro do corpo permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Sociologia e Direito da mesma universidade.

Ligia Maria Silva Melo de Casimiro – Doutora em Direito Econômico e Social pela PUC-PR. Mestre em Direito do Estado pela PUC-SP. Professora de Direito Administrativo da UFC-CE. Presidente do Instituto Cearense de Direito Administrativo - ICDA. Diretora do Instituto Brasileiro de Direito Administrativo - IBDA e coordenadora Regional do IBDU.

Luiz Fernando Casagrande Pereira – Doutor e mestre em Direito pela Universidade Federal do Paraná. Coordenador da pós-graduação em Direito Eleitoral da Universidade Positivo. Autor de livros e artigos de processo civil e direito eleitoral.

Rafael Santos de Oliveira – Doutor em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre e graduado em Direito pela UFSM. Professor na graduação e na pós-graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Maria. Coordenador do Curso de Direito e editor da Revista Direitos Emergentes na Sociedade Global e da Revista Eletrônica do Curso de Direito da mesma universidade.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) BIBLIOTECÁRIA: MARIA ISABEL SCHIAVON KINASZ, CRB9 / 626

D598 Direito, arte e desigualdade / coordenação
de Heloisa Fernandes Câmara – Curitiba: Íthala, 2023.
161p.; 22,5 cm
Vários colaboradores
ISBN: 978-65-5765-176-6

1. Direito e arte. 2. Desigualdade. I. Câmara, Heloisa Fernandes (coord.). II. Universidade Federal do Paraná. Pet Direito.

CDD 340.1 (22.ed)
CDU 340

Editora Íthala Ltda.
Rua Pedro Nolasco Pizzatto, 70
Bairro Mercês
80.710-130 – Curitiba – PR
Fone: +55 (41) 3093-5252
☎+55 (41) 3093-5257
<http://www.ithala.com.br>
E-mail: editora@ithala.com.br

Capa: Antonio Dias
Revisão: Karla Andrea Leite
Diagramação: Sônia Maria Borba

abdr 
ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA
DE DIREITOS
RESIGNIFICADORES
Respeite o direito autorai!

Informamos que é de inteira responsabilidade do autor a emissão de conceitos publicados na obra. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida por qualquer meio ou forma sem a prévia autorização da Editora Íthala. A violação dos direitos autorais é crime estabelecido na Lei nº 9.610/98 e punido pelo art. 184 do Código Penal.

Heloisa Fernandes Câmara
Coordenadora

Direito, Arte e
Desigualdade



EDITORA ÍTHALA
CURITIBA – 2023

APRESENTAÇÃO

No ano em que se comemoram os cem anos da Semana de 1922 o PET Direito escolheu como tema norteador de suas atividades a tríade Direito, Arte e Desigualdade.

O centenário da Semana deu a oportunidade de pensar sobre modernismo, construção do Brasil, centralização e descentralização, apagamentos e silenciamentos, sentido de arte na política, memorialização, apropriações e reapropriações, dentre outros temas.

Direito e Arte é um campo já consolidado de estudos e que oferece várias possibilidades. Podemos pensar as duplas direito e literatura, direito e música, direito e cinema, ou direito e manifestações artísticas específicas. Nessa linha é possível pensar o direito na arte, como o direito é representado; direito como arte, a narração do direito como romance, por exemplo; o direito da arte, com temas como direitos autorais, originalidade, plágio e autoria.

Foi o acréscimo do terceiro item: desigualdade, que nos desafiou de forma mais direta. O que direito e arte têm a ver com desigualdade? Desigualdade no acesso e produção da arte? A primeira questão que se coloca é justamente desigualdade no que é nomeado e reconhecido como arte. Enquanto certas manifestações são chamadas de artesanato, vulgaridades ou mesmo de crime, outras conseguem o reconhecimento de que são manifestações artísticas. Não deve causar surpresa que as manifestações ligadas a grupos sociais vulnerabilizados costumam ser afastados do reconhecimento enquanto arte, de forma que o identificar-se como artistas traz inúmeros desafios e potencialidades. Nesse sentido merece referência especial a exposição de artistas indígenas no Museu de Arte da UFPR (MusA) “Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea”, com a curadoria de Ana Elisa de Castro Freitas (UFPR) e Paula Berbert (USP). Os netos de Makunaimi, entre eles Jaider Esbell e Gustavo Caboco, mostram a potência de produzir por si, sem intermediários, e como a construção da própria voz traz potência crítica e de mobilização.

A desigualdade também se coloca ao observarmos a política de desmonte da área da cultura nos últimos anos, uma vez que houve cerceamento de financiamento a manifestações artísticas e grupos não vinculados à orientação ideológica governamental. O desmonte por vezes foi literal: incêndios no Museu da Língua Portuguesa (2015), no Museu Nacional (2018) e na Cinemateca Brasileira (2021) mostram o descaso com parte da memória do país e os distintos padrões de investimento.

A cultura, assim como o direito, pode ser espaço de reprodução de desigualdades, mas também têm margem de questionamento e modificações.

Seguindo as possibilidades e dificuldades que o tema oferece, as pesquisas dos petianos mantiveram a interdisciplinaridade e diversidade de olhares, conjugando eixos

comuns com a autonomia de cada dupla de definir seus interesses, metodologias compatíveis com a pesquisa e recortes específicos. O resultado foi a produção dos sete capítulos deste livro.

Começando pelo diálogo entre cinema e a crise ambiental. Rebeca Dionysio Felix e Victória Brasil Camargo analisam como o cinema norte-americano *mainstream* trata o antropoceno e como a desigualdade é ausente dessa perspectiva. Ainda com o fio norteador do meio-ambiente, Maisa Ribeiro Leone Silva e Raul Nicolas Dombek Coelho analisam como a indústria da moda e a estrutura da *fast fashion* produz desequilíbrio socioambiental.

Em seguida, Julia Favaretto Deschamps analisa como as manifestações em muros tem sido tratada na esfera penal no Tribunal de Justiça do estado do Paraná. A análise busca identificar em que medida o “pixo” é identificado ao tipo penal de pichação e quais as questões que tal enquadramento traz.

Francisco Gubert Garcez Duarte e Mateus Baptista Siqueira tratam do NFT (*Non-fungible Token*), arte digital e como essa relação pode trazer e aprofundar desigualdades. A arte é pensada aqui a partir de um espaço de transformação tecnológico que produz mecanismos não adequados para sua proteção e disseminação.

Sobre uma das manifestações culturais mais importantes do país, o Carnaval, há dois capítulos. Giovanna Maria Casais Menezes e Nara Veiga Borges tratam do carnaval e da relação com os terreiros. O objetivo é pensar as apropriações, visibilidades e exclusões. Já Emily Emanuele Franco Mewes e Isabela Benedetti Sebben tratam do carnaval em Curitiba. A capital não é identificada a manifestações de carnaval, entretanto essa festa ajuda a entender o acesso ao direito à cidade, de forma a explorar os conflitos e direitos existentes na cidade.

Por fim, Matheus Henrique Pires da Silva, tratou do teatro de Carmelo Bene como possibilidade de fuga da heteronormatividade, e, portanto, de ampliação de direitos e possibilidades aos corpos LGBTI+.

Agradeço aos discentes e, especialmente, a Rebeca Dionysio Felix e Giovanna Maria Casais Menezes pelo auxílio na revisão desta obra.

Esperamos que as pesquisas desenvolvidas no PET Direito possam servir de subsídio para pensarmos – e modificarmos - a nossa realidade. É nesse norte que usamos as palavras de João Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas para convidar as leitoras e leitores a seguir na jornada: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só fazer outras maiores perguntas.” Que possamos sempre fazer as maiores perguntas.

Heloisa Fernandes Câmara

Tutora PET Direito

SUMÁRIO

A CRISE AMBIENTAL NAS NARRATIVAS DO CINEMA NORTE-AMERICANO: UMA ANÁLISE DAS PERCEPÇÕES DA DESIGUALDADE AMBIENTAL	9
<i>Rebeca Dionysio Felix</i>	
<i>Victória Brasil Camargo</i>	
O DESEQUILÍBRIO SOCIOAMBIENTAL NA INDÚSTRIA DA MODA: CAMINHOS PARA O ENFRENTAMENTO JURÍDICO AO <i>FAST FASHION</i>	27
<i>Máisa Ribeiro Leone Silva</i>	
<i>Raul Nicolas Dombek Coelho</i>	
AUSÊNCIA DE AUTORIZAÇÃO DA MANIFESTAÇÃO EM MUROS URBANOS COMO REQUISITO PARA ENQUADRAMENTO NO TIPO PENAL DE PICHAGAÇÃO	53
<i>Julia Favaretto Deschamps</i>	
NFT: ARTE DIGITAL E DESIGUALDADE.....	75
<i>Francisco Gubert Garcez Duarte</i>	
<i>Mateus Baptista Siqueira</i>	
O CARNAVAL ESTÁ PARA O TERREIRO: AS RAÍZES DAS ESCOLAS DE SAMBA E AS LUTAS-NEGOCIAÇÕES DE RESISTÊNCIA.....	99
<i>Giovanna Maria Casais Menezes</i>	
<i>Nara Veiga Borges</i>	
LUGAR DE SAMBA-ENREDO É NO ASFALTO: O CARNAVAL DE CURITIBA E O DIREITO À CIDADE.....	119
<i>Emily Emanuele Franco Mewes</i>	
<i>Isabela Benedetti Sebben</i>	
TEATRO NO CONTRA-ATAQUE: INVESTIGAÇÃO SOBRE UMA POSSIBILIDADE DE FUGA DA HETERONORMATIVIDADE	143
<i>Matheus Henrique Pires da Silva</i>	
ÍNDICE ALFABÉTICO	157

A CRISE AMBIENTAL NAS NARRATIVAS DO CINEMA NORTE-AMERICANO: UMA ANÁLISE DAS PERCEPÇÕES DA DESIGUALDADE AMBIENTAL

Rebeca Dionysio Felix
Victória Brasil Camargo

SUMÁRIO

1. Introdução. 2. Fim do mundo, fim dos mundos: formas de habitar a Terra e crise ambiental. 2.1. A progressividade da crise ambiental e o antropoceno. 2.2. A desigualdade dos impactos ambientais. 3. A narrativa hollywoodiana de fim do mundo. 3.1. A crise ambiental em “O Dia Depois de Amanhã”. 3.2. Crise e catástrofe em “Não Olhe Para Cima”. 4. Olhar para cima e olhar para o cinema: crise ambiental e representação. 4.1. A difusão das informações científicas e a necessidade de adaptação. 4.2. A ausência da narrativa da desigualdade ambiental no cinema *mainstream*. 5. Considerações finais. Referências.

1 INTRODUÇÃO

Em uma cidade nos Estados Unidos uma equipe de cientistas descobre um fato impensável: o mundo está prestes a chegar ao seu derradeiro fim. Essa cena poderia pertencer a toda uma gama de filmes hollywoodianos sem que possamos definir com precisão de qual estamos falando. Esse subgênero de filmes-catástrofes tem há muitos anos espaço de destaque no cinema *mainstream*¹, proporcionando uma série de obras com enormes bilheterias.

Já na vida real, o fim do mundo está longe de ser algo impensável. Os impactos do homem sobre a Terra nesse período do antropoceno levaram a uma degradação cada vez mais profunda do ambiente, de forma que hoje vivemos, de forma evidente, a chamada crise ambiental. Além disso, também é preciso notar que essa crise não impacta de

¹ O termo *mainstream*, de tradução literal “fluxo principal”, é utilizado para designar filmes, e outras formas de arte, que se voltam para públicos grandes e atingem grandes bilheterias, seguindo modelos que tendem a ser favoritos pelo público.

mesma forma todos os países do mundo, e que a desigualdade ambiental muitas vezes é aprofundada pela falta de comunicação da situação. Nesse contexto, a presente pesquisa se insere na proposta do PET-Direto em 2022 para pensar a temática da desigualdade através da arte, com o intuito de propor novas formas de pensar o olhar jurídico para essas temáticas.

Neste artigo, após a compreensão mais detalhada do que significa essa situação de crise ambiental e quais os dados que levam ao entendimento de que há uma profunda desigualdade de impactos dessa crise nos diferentes países do mundo, buscaremos visualizar, inspirados pelo tema do PET Direito para 2022 – Direito, Arte e Desigualdade –, a representação das crises ambientais nos filmes-catástrofes *mainstream* e como elas impactam a percepção da realidade. Dessa forma, será possível refletir sobre o tema da desigualdade através da arte, com o intuito de guiar novas formas de pensar o olhar jurídico para essas temáticas.

Para isso, as obras analisadas serão os filmes “O Dia Depois de Amanhã”, de 2002, e “Não Olhe Para Cima”, de 2021. Ambos retratam o fim do mundo de formas diferentes, mas se igualam pela imediatez dos efeitos e por narrarem um fim do mundo radicalmente diferente do que a crise ambiental em curso aponta. Além disso, mesmo com o lapso temporal de quase 20 anos, ambas as produções retratam de forma evidente a desvalorização da ciência e o negativismo geral das autoridades que poderiam promover algum impacto positivo no sentido de evitar a catástrofe. Assim, com a análise das duas obras, será possível observar as diferentes relações entre a realidade e a ficção, de forma a, em conclusão, tecer uma análise sobre o potencial do cinema na abordagem da questão climática.

2 FIM DO MUNDO, FIM DOS MUNDOS: FORMAS DE HABITAR A TERRA E CRISE AMBIENTAL

Com o passar das últimas décadas, a crise ambiental se tornou cada vez mais pauta urgente no campo político, econômico e social. Frente à superexploração de recursos naturais, ao uso de combustíveis fósseis e a uma forma de habitar o planeta que considera os recursos e os ciclos biológicos como infinitos, as mudanças ambientais se impõem com urgência. Essa urgência não deriva apenas das previsões feitas pelos especialistas do campo científico, mas também da emergência em conter e lidar com os efeitos da desregulação climática que se apresentam dia após dia. Nesse sentido, a crise ambiental se apresenta dotada de progressividade, com raízes que remontam a um modo de habitar a terra desde, pelo menos, a modernidade, com efeitos que se acentuam dia após dia.

2.1 A progressividade da crise ambiental e o antropoceno

Pensar a terra e os ambientes enquanto estruturas inertes se tornou recorrente no imaginário ocidental moderno. O que se chamaria de “natureza” seria como o pano de fundo, imutável (SILVA, 2022), no qual se desenvolvem as ações desempenhadas pelo homem em sociedade, pelo domínio da “cultura”. Assim, a natureza seria um recurso, o substrato necessário para que a marcha do progresso ocorra, algo a ser controlado. No entanto, essa é apenas uma das maneiras de conceituar e se relacionar com a natureza. Ainda, a natureza é vista como campo da descoberta, como extensão da espiritualidade e entidade viva para certos grupos. Esgotar o campo dos significados e das possibilidades de relação do ser humano com a natureza ultrapassa de longe o objetivo deste trabalho, mas é fundamental ter em vista a amplitude de significados e de relações que as comunidades humanas estabelecem com o conceito de natureza para compreender as relações com o ambiente e os diferentes modos de entender e vivenciar a crise ambiental e climática.

Se, por um lado, a partir da concepção de natureza da modernidade o ser humano acreditou ser possível controlar a natureza e seus efeitos, por outro, a crise ambiental fez cair por terra esse suposto controle e estabilidade. A ação humana no ambiente terrestre causou impactos a tal ponto em que se discute a intervenção humana enquanto parte de uma nova era geológica, sucedendo o Holoceno. O conceito de antropoceno, proposto pelo químico Paul Crutzen e o biólogo Eugene Stoermer, reconhece que a atividade humana se equipara a uma força geológica, produzindo modificações na estrutura geológica e ecológica da Terra (CRUTZEN; STOERMER, 2000, p. 17). Nessa intervenção, estão compreendidas as modificações e consequências oriundas da urbanização, do crescimento demográfico, da industrialização, do uso em larga escala de combustíveis fósseis, das práticas agrícolas e pecuárias que reduzem a biodiversidade, e até mesmo de atividades como a pesca mecanizada. Entre as alterações, destaca-se o aumento da concentração de CO₂ na atmosfera, que teria permanecido em torno de 300 ppm e abaixo desse índice durante toda a era pré-industrial, e hoje se encontra por volta de 410 ppm (CHARBONNIER, 2021, p. 3)², e a alteração dos ciclos biogeoquímicos da água e do nitrogênio, para além da mudança climática e da redução da biodiversidade (BONNEUIL; FRESSOZ, 2016, p. 21). Sendo assim, a “época do homem” envolve todas as consequências catastróficas que derivam dessa intervenção acelerada ao longo dos últimos séculos, que não possui nada de fortuita ou ocasional. Envolve também repensar o fim dos mundos como se conhece até então.

Ao falar em uma “época do homem”, resta a pergunta: quem é esse homem de quem se fala? Se, afinal, o “nosso presente é o antropoceno; este é o nosso tempo” (DA-

² Para mais informações sobre o monitoramento dos níveis de CO₂ na atmosfera, ver o site do Global Monitoring Laboratory (Disponível em: <https://gml.noaa.gov/ccgg/trends/>).

NOWSKI, CASTRO, 2017, p. 20), resta o compromisso de narrar e compreender esse tempo. Nesse ponto, críticas ao termo são pertinentes ao destacar que, partindo da ação do homem sobre a terra, o termo antropoceno alimenta uma imprecisão, dando a entender que todos são responsáveis na mesma medida pela situação ambiental ao longo dos últimos séculos. A partir disso, abre-se espaço para outros atores e outras formas de compreender esse fim do mundo, retomados por Costa (2019) com o intuito de ressaltar outras perspectivas sobre o fenômeno, não para recusá-lo, mas, sim, para ampliar outras concepções de mundo e de fim do mundo em discussão. A convergência – entre aqueles que não se encontram no espectro negacionista – é o consenso de que *algo* vem acontecendo no cenário ambiental compartilhado, porém os modos de entender essa mudança e de analisar suas perspectivas, ainda que de longa data, diferem entre si.

Se todas essas discussões são hoje urgentes, elas não são, no entanto, recentes. A primeira conferência em âmbito mundial voltada à discussão da questão ambiental ocorreu em 1972. A Conferência de Estocolmo comemora, em 2022, 50 anos e nesse meio século os movimentos ecologistas puderam consolidar um avanço considerável. Se, 50 anos atrás, éramos 3,5 bilhões de pessoas, em 2022 somos quase 8 bilhões, com todos os desafios que esse aumento populacional representa para pensar crise ambiental e meio ambiente (MOON, 2022). Nesse sentido, conferências e acordos intergovernamentais vêm tentando, a passos lentos, distribuir os ônus e compromissos das medidas para frear a crise ambiental, gerando debate entre os países que são os maiores responsáveis pelas emissões de CO₂ e aqueles que não figuram entre os principais poluentes – mas que, no entanto, têm outras práticas que também contribuem com a crise ambiental.

Os efeitos da crise ambiental vêm sendo sentidos em escala global e os exemplos são abundantes nos noticiários e no cotidiano. Em maio de 2022, a Índia enfrentou secas históricas, chegando ao ponto de reduzir a exportação de gêneros alimentícios. Parte dos países da Europa, ao longo dos últimos anos, vêm vivenciando ondas cada vez mais fortes de calor durante o verão, acumuladas com períodos inesperados de secas. Os relatórios do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas indicam a avaliação do estado atual e as ações necessárias para manter a variação de temperatura em 1,5°C pelas próximas décadas, evidenciando que as mudanças e a crise ambiental se desenham ao longo do tempo.

Apesar dos efeitos globais, é certo que nem todos os locais vivenciam a crise ambiental da mesma maneira. Uma família de classe média de países como a França, Alemanha ou Estados Unidos certamente não sofre as consequências da crise ambiental do mesmo modo que uma família do Haiti, país que contava com 80% de seu território coberto por florestas antes de 1492 e hoje apresenta índices altos de devastação (FERDINAND, 2022, p. 110). É preciso alinhar, à crise ambiental, a discussão cada vez mais presente

sobre o racismo ambiental e das consequências ainda impactantes dos *modos coloniais de habitar a terra* (FERDINAND, 2022) impostos a certos países.

Também é preciso considerar que para muitas populações o fim do mundo já vem ocorrendo há muito tempo. As narrativas do povo yanomami, por exemplo, contadas pelo xamã Davi Kopenawa indicam o momento do encontro com os brancos, que só teriam paixão pelas mercadorias que possuem, e a *queda do céu* em curso (ALBERT; KOPENAWA, 2015). Nesse processo, a morte da floresta, a contaminação das populações indígenas pelo mercúrio do garimpo ilegal e a imposição de outro modo de vida há tempos indicam o fim de um mundo.

São essas múltiplas formas de encarar a catástrofe e as consequências da crise ambiental, produzida de maneira desproporcional entre países e populações em torno do planeta, que compõem o panorama da emergência ambiental em curso. Aos diferentes modos de vida e interações com o ambiente correspondem diferentes formas de viver a crise, de modo que as possíveis condutas e as formas de narrar essa crise também devem estar atentas a essa multiplicidade.

2.2 A desigualdade dos impactos ambientais

A análise da crise ambiental não pode ser desvinculada da percepção da desigualdade de efeitos produzidos por ela em diferentes países. O Relatório de Desenvolvimento Humano do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) de 2011 já indicava que a permanência da crise ambiental levaria a um maior prejuízo nos países emergentes (PNUD, 2011, p. 47-53).

Ainda nesse mesmo relatório, evidencia-se que, desde a saúde até a educação, os mais diversos elementos de direitos humanos foram evidentemente mais prejudicados nos países com maior propagação de efeitos da crise ambiental (PNUD, 2011, p. 47-68). Exemplo marcante foi a relação com a educação de crianças em países que dependem da coleta manual de recursos: “Na Etiópia rural, a probabilidade da frequência escolar como atividade principal, especialmente para os rapazes, diminui à medida que aumenta o tempo necessário para chegar a uma fonte de água” (PNUD, 2011, p. 56).

Assim, embora tenham sido observadas melhoras nos índices de desenvolvimentos dos países emergentes no ano, a tendência seria de que os países com menor IDH passariam a uma redução desse crescimento e até mesmo uma reversão dessas melhorias, em uma relação de mútuo agravo com a crise ambiental.

Tal rumo se manteve e foi aprofundado. O mais recente relatório, publicado em setembro de 2022, reafirma que a crise ambiental é um fator multiplicador de desigualdades,

ou seja, agravador das situações de precariedades vivenciadas nos países mais pobres (PNUD, 2022, p. 36).

O Relatório de Desenvolvimento Humano publicado em 2019 afirma que o desenvolvimento por si só não é obstáculo para a degradação ambiental, muito pelo contrário:

Em todo o caso, os países com um grau superior de desenvolvimento humano emitem, geralmente, mais carbono per capita e apresentam pegadas ecológicas per capita maiores. Embora os países e as comunidades com mais posses valorizem as preocupações locais, como a qualidade da água e do ar, tendem a não sentir, no próprio território, a plenitude do seu impacto ambiental [...]. Pelo contrário, transferem, amiúde, uma parte significativa do impacto ambiental das suas preferências de consumo para países e comunidades menos visíveis de outras regiões, incluindo os que fazem parte das cadeias globais de abastecimento (PNUD, 2019, p. 176-177).

Dessa forma se evidencia o segundo ponto a ser considerado: A maior incidência dos prejuízos nos países emergentes não reflete uma maior promoção da crise por estes. Pelo contrário, os países desenvolvidos tendem a serem os maiores responsáveis, assim como os mais beneficiados. Destarte, a distância que esses efeitos têm desses países espelha a permanência de uma lógica de divisão do trabalho que delega aos países mais pobres a produção e aos países mais ricos os resultados.

Os acordos internacionais para redução dos efeitos da crise ambiental também corroboram tal desigualdade, ao promoverem objetivos iguais para países com pegadas ambientais diferentes. O objetivo do Acordo de Paris, por exemplo, que visa manter o aquecimento global a um limite de 1,5°C, é atingido em proporções muito diferentes na comparação entre os países mais ricos e aqueles mais pobres. Segundo pesquisa divulgada pela Oxfam, “Desigualdade de Carbono em 2030 – emissões de consumo per capita e a meta de 1,5°C”, enquanto os países mais pobres, correspondentes a metade dos países do mundo, tenderão a permanecer com níveis de emissão de carbono abaixo do limite estabelecido pelo acordo, o 1% de países mais ricos deverá emitir trinta vezes o limite estabelecido (OXFAM, 2021).

Assim, evidencia-se que a maior pegada do antropoceno nos países com menor índice de desenvolvimento humano não apenas é facilmente perceptível como se origina de uma lógica de divisão do trabalho que persiste há muitos anos. É dessa relação que se faz necessário inquirir o porquê da persistência da mentalidade que insiste em apresentar os países que se mantêm como centro econômico, às custas dos demais, no papel de vítima quando se tange a questão do fim dos mundos. Se a crise climática e a perspectiva do fim do mundo é certa, por que apenas poucas maneiras de viver e passar por essa crise são narradas? Se os relatórios mostram que nas últimas décadas um certo modo de habi-

tar a terra vem conduzindo a essa catástrofe, onde estão essas perspectivas nas narrativas que produzimos para contar e entender o fim do mundo, inclusive no âmbito da cultura?

3 A NARRATIVA HOLLYWOODIANA DE FIM DO MUNDO

O cinema *mainstream* se vale, muitas vezes, de versões fantasiadas da crise ambiental para gerar obras do subgênero filmes-catástrofe, que retratam, em narrativas épicas, fins do mundo e atingem bilheterias de grandes proporções. Embora seja necessário considerar que muitos elementos fantasiosos precisam ser levados em consideração, dado a liberdade criativa das obras cinematográficas, é possível a análise de como alguns elementos desses filmes se relacionam com a realidade retratada nos capítulos anteriores. Assim, o cinema que retrata o fim do mundo e se ancora em crises ambientais pode fornecer chaves de interpretação possíveis para analisar como o fim do mundo é narrado e pensado pela indústria cinematográfica.

3.1 A crise ambiental em “O Dia Depois de Amanhã”

O filme “O Dia Depois de Amanhã”, dirigido por Roland Emmerich, é um exemplo clássico para demonstrar tal questão. Na obra, após muitos anos de destruição ambiental, os impactos de tal devastação são vistos através de eventos climáticos extremos: fenômenos como neve na Índia e chuva de granizo de proporções anômalas no Japão começam a ser percebidos até que, por fim, esses episódios culminam em uma tempestade que leva o norte do mundo a uma nova Era Glacial.

O primeiro ponto a ser observado na análise entre o filme e a realidade, é a forma súbita com que a crise ambiental é levada a um patamar apocalíptico na obra: as quedas de temperatura são abruptas, levando cidades a temperaturas extremamente negativas em questão de dias. A realidade, ao contrário, apresenta essas mudanças de forma muito mais gradual, e já presentes em nosso cotidiano. Por exemplo, o aumento da temperatura global é previsto em 1,5°C em um período de duas décadas, conforme dados do último relatório do IPCC (WASKOW; GERHOLDT, 2021). Apesar disso, é relevante o mérito do longa em evidenciar possibilidades reais de eventos catastróficos que a crise ambiental tende a proporcionar.

É, no entanto, na recepção da ciência que encontramos o maior paralelo desse filme com a realidade: o descaso das autoridades com os avisos prévios dos cientistas é claro e a mistificação de alguns conceitos científicos pelas pessoas também. Exemplo disso é a desconsideração feita às previsões do climatologista Jack Hall, protagonista da

obra, que desde o início do filme tenta alertar a comunidade científica e as autoridades sobre a questão, mas acaba sendo tratado com ironia devido a suposta incoerência de o aquecimento global levar a uma era glacial.

Contudo, no que tange a questão da desigualdade dos impactos da crise ambiental, o filme acaba por reforçar uma mentalidade que desconsidera os maiores riscos dos países mais pobres. A catástrofe do filme atinge essencialmente o norte, que, geograficamente falando, é onde se encontram os países mais ricos. Embora países menos privilegiados, como a Índia, apareçam sofrendo os efeitos da crise também, o filme proporciona um entendimento geral de que a maior parte dos países do sul do mundo fica relativamente bem, na contramão da realidade apresentada no capítulo anterior, e se tornam destino de refúgio para aqueles atingidos pela catástrofe. O próprio filme reforça essa visão ao retratar o presidente dos Estados Unidos agradecendo as nações de “terceiro mundo” pelo acolhimento, e tratando-as como abrigo, e não como igualmente, ou mais, afetadas pelas questões.

Desse modo, assim como em outros filmes do gênero, o núcleo central da narrativa é estruturado em torno de uma família norte-americana, branca, de classe média, com a figura central geralmente sendo ocupada pela posição de um homem – no caso, cientista –, que é aquele que detém o conhecimento e é capaz de salvar uma certa população. Ainda que a temática de fundo seja a crise climática, um elemento urgente da realidade cotidiana, a representação dessa crise na narrativa acaba sendo subordinada ao arco do herói que combate a catástrofe. Normalmente, esse arco do herói é composto por um homem, em diversos casos um cientista, que é vinculado a uma família de classe média norte-americana. Em ambos os filmes, por exemplo, são figuras de pais relativamente ausentes de suas vidas familiares em virtude do seu trabalho enquanto cientistas, de modo que o alerta da catástrofe é visto como uma espécie de “redenção” para esses personagens. Isso, por si só, não seria um problema, mas o que se pretende apontar é que essas formas de construção de narrativa apresentam uma lacuna com relação aos efeitos da crise ambiental e deixam de lado um potencial informativo importante.

3.2 Crise e catástrofe em “Não Olhe Para Cima”

A obra desse subgênero que mais recentemente conquistou um público significativamente alto, o filme “Não Olhe Para Cima” da plataforma Netflix, mostra uma situação apocalíptica muito mais distante da crise ambiental. No longa-metragem, dois cientistas – Randall Mindy e Kate Dibinsky – descobriram um cometa, de grandes proporções, que tem sua trajetória rumo a colidir com o Planeta Terra. O primeiro reflexo dos cientistas é de buscar chamar atenção das autoridades, mas eles se deparam com desconsideração por parte daquelas. A tentativa de contato através da mídia também é falha. A situação apenas é alterada a partir do momento em que os interesses políticos e econômicos dos

governantes se sobrepõem à sua ignorância. Mesmo assim, a minutos de uma possível resolução do problema, decidem manter o risco à vida na Terra com a chance de lucrar com os materiais que poderiam ser adquiridos do cometa. O resultado é, como previsto, o fim do mundo.

A primeira cena do filme é, justamente, o cientista em seu ambiente de trabalho. O ambiente é marcado por aparatos astronômicos em um laboratório de monitoramento planetário. Logo nessa perspectiva há um corte realizado, que reforça a posição do cientista, aquele que sabe, que é quem porta um certo conhecimento sobre o mundo, e os outros. Pensando a crise ambiental, ainda que tal reflexão seja pertinente, pode também representar um problema explorado adiante.

Quando os dois cientistas buscam as autoridades públicas para relatar a descoberta do cometa, uma das primeiras observações feitas é de que a informação deve ser simplificada, com uma ideia de “esqueça os cálculos matemáticos”. A proposição de que a informação tem que ser sempre o mais simplificada possível, ainda que seja pertinente para a informação, também oculta o problema em relação a fatos que, simplesmente, não podem ser simplificados. Pensando na crise ambiental atual, por exemplo, a diferença entre o aumento de 2°C e de 1,5°C na temperatura planetária não representa a mesma coisa.

No que se refere ao gerenciamento da crise no filme por parte das autoridades públicas e da população, duas observações saltam aos olhos: a perspectiva individual como regra de medida do impacto e o aproveitamento econômico do fim do mundo - elemento central na narrativa. Quanto ao primeiro ponto, em alguns momentos do filme estão presentes falas como “o cometa pode atingir a minha casa, por exemplo?” para representar o grau máximo de abstração e destruição que aquele indivíduo é capaz de considerar. Assim, a própria casa, o ambiente da propriedade privada familiar e íntima, é visto como a escala de medida máxima para medir uma destruição ampla, não – como se poderia imaginar – a humanidade ou a espécie. Essa perspectiva se reflete na posição da mídia ao tratar da questão, preocupada não em informar, mas sim em assegurar informações positivas e que gerem entretenimento.

No que tange ao segundo ponto, um dos momentos de virada na obra ocorre quando as autoridades públicas decidem organizar uma operação para explodir o cometa antes da colisão. No entanto, tal operação contrasta diretamente com os interesses de um empresário CEO de uma *bigtech* que pretende explorar economicamente o cometa – dotado de minérios que poderiam ser utilizados na produção de aparelhos tecnológicos. A partir desse ponto, iniciam-se narrativas direcionadas à população marcadas pela ideia de que o cometa representa novas possibilidades, empregos e riqueza.

Em um determinado momento, o empresário chega a mencionar que, alcançada a riqueza potencial que o cometa pode propiciar, todos os problemas sociais *serão coisa do passado*. Assim, a narrativa de exploração da riqueza do cometa – a despeito da destrui-

ção que ele pode causar – é vinculada ao desenvolvimento social. Há, nesse ponto, uma correlação muito assertiva por parte da produção com as demandas do desenvolvimentismo que colocam o crescimento econômico acima das urgências da crise ambiental, apoiando-se inclusive no argumento do possível desenvolvimento social que nunca chega de fato. No mundo fora do cinema, pode-se pontuar um paralelo com as grandes empresas de energia, tecnologia e o uso constante de combustíveis fósseis. Nessa ideia, pode-se apontar também a perspectiva de uma cidadania sacrificial (BROWN, 2018), segundo a qual a racionalidade liberal impõe constantemente aos cidadãos uma prática de sacrifícios e responsabilização por condutas que são, na realidade, moduladas por interesses maiores. No contexto da obra, legitima-se o risco do possível sacrifício da humanidade, com o apoio de certos nichos de cidadãos, em troca do potencial de lucro de uma *bigtech* como se esse lucro fosse ser convertido também para toda a população.

Nesse ponto, “Não Olhe Para Cima” consegue despontar crítica pertinente ao mercado das grandes empresas que lucram com a crise, que acabam sendo justamente as responsáveis pela colisão com o cometa ao tentarem continuar lucrando com ele. Essa perspectiva por vezes é ausente de certos filmes com a temática da catástrofe, em que empresas de tecnologia são frequentemente representadas enquanto portadoras de um discurso salvador – normalmente direcionado à colonização de outros planetas ou de desenvolvimento de tecnologias que permitem melhor adaptação à mudança ambiental.

Enquanto a crítica ao descaso de autoridades e grandes empresas aos riscos que suas atitudes provocam seja mantida, e ainda mais esclarecida e ampliada do que em “O Dia Depois de Amanhã”, a relação com a crise ambiental se torna muito mais interpretativa e menos evidente na obra, visto que o fenômeno que leva ao fim do mundo é imediato e sem correlação com as constantes marcas do homem na natureza. A crise ambiental, como já se mencionou, é um fenômeno gradativo, em vias de intensificação há décadas e é perceptível por meio da progressiva alteração no fluxo de chuvas, na desregulação de ciclos biogeoquímicos da terra, aumento geral das temperaturas globais, entre outros fenômenos. Esses impactos são consequência direta de ações ao longo de séculos e evidenciam que o impacto da crise na vida humana da terra não se resumirá a alterações bruscas - como um cometa ou uma alteração global em dezenas de graus celsius – mas, sim, em mudanças que gradativamente tornarão a vida insustentável.

Desse modo, é relevante que o cinema hollywoodiano esteja atento à crise global retratando uma “história cultural da inação climática” (DOYLE, 2022), sendo justamente essa a perspectiva dos realizadores e da equipe do filme em questão com o intuito de atentar para a crise ambiental e contra o negacionismo climático. No entanto, parece que ainda assim há um distanciamento e um limite muito claro no potencial comunicativo do filme sobre a crise. À progressividade da crise ambiental, o filme apresenta a inevitabilidade acelerada e repentina da colisão com um cometa; ao efeito global da catástrofe ambiental,

uma narrativa centrada e conduzida nos EUA. O que se questiona é justamente o modo como o cinema hollywoodiano escolhe retratar a crise ambiental - pela via da catástrofe generalizada, repentina – constituindo um limite preciso do potencial de comunicação e da ação coletiva (DAVIS; LEWANDOWSKI, 2022).

Nesse contexto, a participação dos demais países e regiões é ainda mais ofuscada na obra. Embora o impacto do cometa fosse levar a uma catástrofe em nível global, não houve contato com outros países no planejamento das medidas a serem tomadas, e nem medidas tomadas independentemente dos EUA. Os impactos em outros locais da terra são, ainda que tratados de maneira marginal, insuficientemente retratados. A narrativa se constrói completamente dentro do país norte-americano, e as decisões tomadas, por mais absurdas que sejam, não partiram para discussão internacional. Assim, a produção reforça a perspectiva do olhar da crise ambiental pelo Norte global, ainda que seja para satirizar esse local (DOYLE, 2022).

Essa escolha narrativa pode ser observada de dois diferentes ângulos. Por um lado, podemos entender que tal escolha reflete a hegemonia dos EUA, que acabam tendo controle, em situações reais, sobre questões que afetam os mais diversos países. Contudo, pela forma com que foi apresentado, também é possível visualizar o apagamento dos efeitos para os demais países como um reflexo do próprio imaginário mundial que desconsidera os problemas de outros países. Aqui, novamente, a questão da desigualdade se faz presente e orienta a discussão sobre a crise ambiental fora do cinema. O grande ponto é que essa realidade deveria, também, ser retratada em um cinema que tem como objetivo o combate à inação na crise ambiental.

De maneira geral, ainda que o filme seja relevante para chamar a atenção em relação ao negacionismo científico e à crise ambiental, entende-se que a produção ainda se prende a formas muito características desse gênero de filmes e, em alguns aspectos, pouco crítica frente à necessidade e urgência da crise ambiental. Ainda, além das perspectivas mencionadas acima, Doyle (2022) pontua a falta de uma busca ao longo do filme em, justamente, fornecer alternativas e outras realidades possíveis, o que representa uma falha no campo da comunicação climática.

4 OLHAR PARA CIMA E OLHAR PARA O CINEMA: CRISE AMBIENTAL E REPRESENTAÇÃO

A escolha do cinema como instrumento de estudo se deve a sua evidente capacidade de se apresentar como ferramenta artística para a representação da realidade. Embora os filmes escolhidos retratem casos ficcionais, não objetivando traduzir fatos concretos, é, conforme estudiosos do cinema contemporâneo, inegável a transposição de elementos que compõem a realidade na sétima arte. Nas palavras da Professora Cristiane Freitas Gutfreind (2006, p. 9):

Nesse sentido, o interesse pelo conteúdo do filme persiste como expressão do cotidiano através da representação dos seus mitos e símbolos, ou como produto do imaginário. O cinema revela-se, então, como um instrumento que nos permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro. Podemos dizer, assim, que o cinema, na atualidade, é um suporte técnico que pode fazer diferentes tipos de discursos como jornalismo, propaganda, pedagogia, mas também arte.

Dessa maneira, o cinema faz com que o telespectador possa identificar os elementos da realidade sem que se perca a liberdade artística da obra. Nos filmes retratados, a crise ambiental, embora seja imersa em figuras ficcionais e elementos hiperbólicos, pode ser visualizada através de diversos recursos narrativos que traduzem os seus impactos reais em narrativa ficcional.

Também o professor Ismail Xavier afirma que essa distinção entre o real e o ficcional são irreais e improdutivas para a análise do cinema como ferramenta de ensino (XAVIER, 2008), de forma que a desconsideração das narrativas ficcionais de cinema como ferramentas de ensino se tornam incongruentes.

Além disso, o cinema permite um contato maior com o aspecto emocional do telespectador, visto que, a partir do contato simultâneo com diversos elementos, possibilita a familiarização deste com a situação retratada na obra (NOVAES, 2014, p. 58). Assim, muito mais que em artigos científicos ou periódicos de notícias, os filmes permitem que se alcance um aspecto essencial: a sensibilização humana para com a problemática.

É evidente então que o uso dos filmes para o entendimento da crise ambiental possui grande potencial produtivo, restando compreender em qual medida tais obras servem de instrumento para a percepção da crise ambiental e quais ressalvas podem ser tomadas quanto a sua funcionalidade.

4.1 A difusão das informações científicas e a necessidade de adaptação

Como retratado na sessão anterior, ambos os filmes em análise mostram a dificuldade dos cientistas de conseguirem difundir as assustadoras informações sobre as catástrofes iminentes, visto que não são escutados ou levados a sério pelas autoridades, e mesmo pelo público em geral. Mas, para além disso, os longas, e em especial o filme “Não Olhe Para Cima”, mostram a tentativa desses pesquisadores de se adaptar a uma forma menos acadêmica de difundir o conhecimento. Para exemplificar tais tentativas, podemos observar a participação do Dr. Randall Mindy nos mais diversos veículos midiáticos, in-

clusive programas voltados ao público infantil, como esforço para divulgar os perigos da chegada do meteoro e a necessidade de ação urgente.

No entanto, essa inserção nos meios midiáticos também tem suas consequências. Se, por um lado, Mindy no início do filme tem um posicionamento crítico à desinformação e à exposição enquanto cientista, ao longo das duas horas e meia essa posição se reverte. O cientista passa a conceder entrevistas, apresentar desenvoltura para informar e simplificar as informações sobre o cometa - nem sempre de uma maneira de fato informativa e pertinente. Progressivamente, para que o cientista possa se fazer ouvir no meio político e midiático, ele precisa adaptar seu discurso e, como consequência, descaracterizá-lo. Assim, Mindy passa a ser conselheiro científico da Casa Branca e passa a circular enquanto uma “celebridade científica”. Para se fazer ouvir, o cientista descaracteriza seu pensamento e abandona certos princípios ancorados na realidade da urgência da colisão com o cometa.

Nesse ponto, a crítica apresentada na obra é aplicável, também, à produção do filme em si. Se Mindy, enquanto cientista, só é levado à sério e ouvido – ainda que de modo precário – quando aceita jogar o jogo das mídias e do mundo contra o qual ele se opõe, “Não Olhe para Cima” padece, ironicamente, do mesmo destino. É apenas ao aceitar jogar o jogo da produção hollywoodiana que a proposta do filme de discutir negacionismo e crise ambiental pode ser aceita, ainda que isso signifique uma perda do potencial informativo e engajado da produção. Para ter abrangência e, sobretudo, a difusão em larga escala dos filmes citados, é preciso seguir certos roteiros em detrimento de uma pretensa “realidade”. É nesse ponto que o roteiro com um potencial informativo se choca com um roteiro que atende ao que se espera dos filmes-catástrofe: explosões, uma catástrofe iminente e incontrolável, entre outros.

É possível, assim, notar uma metalinguagem entre essas ações dos personagens de tais obras e os próprios filmes: também o filme pode ser visto, a partir da mistura entre arte e realidade, como uma tentativa de democratização do conhecimento acerca da crise ambiental e, portanto, como meio de aviso sobre os perigos iminentes dessa. As notáveis diferenças entre a obra e a realidade, como a celeridade com que as catástrofes se dão, tornam mais lúdico e visível um problema que já é parte da realidade mundial, apesar das perdas informativas.

Outras produções, inclusive festivais cinematográficos, seguem a linha de democratização da informação a respeito dos impactos da crise ambiental, em um cenário distante do cinema de grandes produções. Em 2007, Al Gore foi premiado com um Oscar pelo filme “Uma Verdade Inconveniente”, mas pela categoria de Documentário. Recentemente, o Festival de Cannes, por exemplo, tem um eixo de exibição chamado “Cinema for Climate”, também voltado ao documentário. No entanto, apresentar uma proposta crítica que se propõe a discutir a emergência da crise ambiental, considerando a desigualdade e a questão da informação, não se limita ao formato do documentário. É possível produzir uma ficção

que seja, simultaneamente, comprometida com o potencial inventivo e alinhada com os efeitos reais da crise ambiental. No Brasil, essas produções são perceptíveis em festivais como a Mostra Ecofalcon de Cinema, que ocorre anualmente, mas a mesma proposta é percebida em diversos países, como o Festival International du Film d'Environnement na França, também anual.

4.2 A ausência da narrativa da desigualdade ambiental no cinema *mainstream*

Contudo, essas tentativas de enlace entre o conhecimento acadêmico e a arte nos filmes *mainstream* ainda precisam ser considerados em seus contextos específicos de produção. Assim como a grande parte das formas de arte, as que conseguem alcançar um público maior tem sua origem nos Estados Unidos da América, ou em outros países ricos.

Assim, embora o benefício de tais obras como ferramenta de aviso para a situação da crise ambiental seja evidente, há ainda a persistência em ignorar a desigualdade ambiental, retratando o epicentro de todo conflito como sendo nesses países que, na realidade, tendem a ser menos atingidos pelos impactos de tal crise.

Esse não é, entretanto, um problema específico dos filmes-catástrofe. A representatividade de povos e grupos minoritários é discutida amplamente há muito tempo. Estudiosos do racismo e da misoginia tem especial destaque quando se trata de pesquisas sobre a falta de representatividade no cinema, ou mesmo, quando há essa representação, o papel do cinema na reiteração dos preconceitos e desigualdades.

O próprio filme “Não Olhe Para Cima” acaba reforçando ao longo da obra a posição em segundo plano das mulheres na ciência, mesmo que, como é o caso da Kate Dibiaski, o maior papel na descoberta de tal catástrofe tenha sido dela. Embora inicialmente a obra tende trazer uma crítica a essa mesma situação, acaba indo em outra direção e reafirmando os preconceitos (DOYLE, 2022).

A mesma falta de efetivas representações é percebida na questão da desigualdade ambiental. Os países mais pobres são esquecidos nas narrativas, aparecendo apenas para servirem de destino para os refugiados das catástrofes nos países mais ricos, de forma a excluir a realidade da distribuição de impactos ambientais no mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar as representações da crise ambiental e do fim do mundo significa, nas pretensões deste artigo, tentar compreender qual é a narrativa construída por grande parte da indústria cinematográfica e se essa perspectiva corresponde ou não à realidade da crise

atual em curso. À percepção sobre a progressividade da crise ambiental, originada em modos de vida e de habitar a terra que se originaram há décadas, a narrativa cinematográfica propõe, em sua maioria, filmes com finais rápidos, imediatos e de grandes magnitudes. Essas diferenças refletem uma tentativa de adaptação comunicativa que, embora promova esvaziamento teórico das mensagens sobre a crise ambiental, ainda possuem suas vantagens no que tange à democratização do conhecimento.

Nessas produções, como se procurou mostrar, há, contudo, pouco ou quase nenhum espaço para denunciar outras percepções sobre a crise ambiental: seu impacto imediato sobre comunidades marginalizadas, a alteração global do clima, a perda da biodiversidade, entre outros. Esses impactos, destacados frequentemente pela comunidade científica, não são trazidos como parte da narrativa dos principais filmes que se ancoram na ideia de um fim do mundo – como “O Dia Depois de Amanhã” – ou que se propõem a debater negacionismos e crise ambiental – como o “Não Olhe Para Cima”. Assim, o fim de qual mundo esses filmes estão propondo?

O apagamento das desigualdades na produção e no sofrimento dos impactos ambientais e a distância entre a representação desses impactos na vida cotidiana e nos filmes sobre a catástrofe acabam por comprometer parte do potencial informativo destes filmes, que poderiam consistir em um alerta lúdico para problemas reais. Essa questão é particularmente delicada em “Não Olhe Para Cima” que, conforme declarações dos produtores, possuía o intuito justamente de alertar contra os negacionismos e a crise ambiental, com uma proposta mais informativa. Ao fim, como apontado anteriormente, o filme padece da mesma crítica apontada ao longo da obra com a reprodução justamente do discurso do qual ele visa se afastar.

Muito mais do que produzir uma análise sobre representações estéticas e possibilidades do imaginário, parece que a situação analisada nos dois filmes – representativos de seus momentos – permite apontar qual é o fim de mundo pensado dentro de um cenário específico: o cinema *mainstream* das grandes produções norte-americanas. A difusão em larga escala desses filmes não significa que a visão que eles portam sobre a crise seja a única existente, mas aponta qual a visão predominante nesse nicho sobre como representar e, sobretudo, gerar entretenimento com base na crise. Para atender a essa proposta, mais do que alertar para a realidade ou para a emergência da situação ambiental com relação às práticas e modos de vida, é preciso construir grandes narrativas, catástrofes repentinas e conduzir a um modelo em que, finalmente, nada pode ser feito. Longe de limitar as possibilidades da ficção, propõe-se que ela justamente amplie suas possibilidades para, através de um olhar crítico, produzir outros mundos e pensar alternativas.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. **L'événement anthropocène**: la Terre, l'histoire et nous. Paris: Seuil, 2016.

BROWN, Wendy. **Cidadania sacrificial**: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

CHARBONNIER, Pierre. **Abundância e liberdade**: uma história ambiental das ideias políticas. São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Alyne de Castro. **Cosmopolíticas da terra**: modos de existência e resistência no Antropoceno. 2019. 303f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46900/46900.PDF>. Acesso em: 17 fev. 2022.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The "Anthropocene". **Global Change Newsletter**, n. 41, p. 17-18, maio 2000. Disponível em: <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2022.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DAVIS, Colin J.; LEWANDOWSKY, Stephan. Thinking about climate change: look up and look around! **Thinking & Reasoning**, v. 28, n. 3, p. 321-326, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/13546783.2022.2041095>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/13546783.2022.2041095?needAccess=true&role=button>. Acesso em: 21 fev. 2023.

DOYLE, Julie. Communicating climate change in 'Don't Look Up'. **JCOM**, v. 21, n. 5, 2022. DOI: <https://doi.org/10.22323/2.21050302>. Disponível em: https://jcom.sissa.it/archive/21/05/JCOM_2105_2022_C01/JCOM_2105_2022_C02. Acesso em: 18 nov. 2022.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**. São Paulo: Elefante, 2022.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. **E-Compós**, v. 6, p. 1-12, ago. 2006. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.90>. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90/90>. Acesso em: 21 fev. 2023.

MOON, Peter. Conferência de Estocolmo continua relevante, 50 anos depois. **(o)eco**, 9 jun. 2022. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/conferencia-de-estocolmo-continua-relevante-50-anos-depois/#:~:text=H%C3%A1%20exatos%2050%20anos%2C%20em,e%20no%20futuro%20da%20Humanidade>. Acesso em: 17 jul. 2022

NOVAES, Sylvia Caiuby. O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 57-67, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/245?file=1>. Acesso em: 21 fev. 2023.

NÃO olhe para cima. Direção: Adam McKay. Produção: Hyperobject Industries. Estados Unidos: Netflix, 2021 (145 min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81252357>. Acesso em: 18 out. 2022

O DIA depois de amanhã. Direção: Roland Emmerich. Produção: Centropolis Entertainment. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2004. 1 DVD (124 min.).

OXFAM. **Carbon inequality in 2030**: per capita consumption emissions and the 1.5°C goal. 2021. Disponível em: https://www.oxfam.org.br/wp-content/uploads/2021/11/bn-carbon-inequality-2030-051121-en_EMBARGOED-002.pdf. Acesso em: 20 fev. 2022.

PNUD. **Relatório de Desenvolvimento Humano**: sustentabilidade e equidade – um futuro melhor para todos. 2011. Disponível em: <https://hdr.undp.org/system/files/documents/2011-hdr-portuguese.2011-hdr-portuguese>. Acesso em: 20 ago. 2022.

PNUD. **Relatório de Desenvolvimento Humano**: além do rendimento, além das médias, além do presente: desigualdades no desenvolvimento humano no século XXI. 2019. Disponível em: <https://hdr.undp.org/system/files/documents/hdr2019ptpdf.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

PNUD. **Relatório de Desenvolvimento Humano**: tempos incertos, vidas instáveis: construir o futuro num mundo em transformação. 2022. Disponível em: <https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22overviewpt1pdf.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SILVA, Fernando Silva e. **Fazer filosofia em um planeta ferido**: Whitehead, Stengers e uma filosofia ambiental. 2022. 261f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/10314/2/FERNANDO_SILVA_E_SILVA_Tes.pdf. Acesso em: 17 fev. 2023.

WASKOW, David; GERHOLDT, Rhys. Mudanças climáticas alarmantes: veja 5 grandes resultados do relatório do IPCC. **WRI Brasil**, Porto Alegre, 9 ago. 2021. Disponível em: <https://www.wribrasil.org.br/noticias/mudancas-climaticas-alarmanentes-veja-5-grandes-resultados-do-relatorio-do-ipcc>. Acesso em: 25 nov. 2022

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) Faz Pensar. Entrevista com Ismail Xavier. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 13-20, ene./jun. 2008. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6683/3996>. Acesso em: 21 fev. 2023.

O DESEQUILÍBRIO SOCIOAMBIENTAL NA INDÚSTRIA DA MODA: CAMINHOS PARA O ENFRENTAMENTO JURÍDICO AO *FAST FASHION*

Maísa Ribeiro Leone Silva
Raul Nicolas Dombek Coelho

SUMÁRIO

1. Introdução. 2. Expressões artísticas e econômicas da moda sob a lógica do *fast fashion*. 2.1. Moda, arte e autenticidade: a moda como expressão artística. 2.2. A moda na era de sua reprodutibilidade técnica: a indústria e a comercialização da moda no século XXI. 2.3. O que é *fast fashion*? 3. Impactos jurídicos e socioeconômicos no sistema de *fast fashion*. 3.1. Criminalidade corporativa-estatal. 3.2. Infrações à legislação trabalhista. 3.3. Consequências socioambientais do *fast fashion*. 4. Caminhos para a humanização da indústria da moda: o papel do direito econômico no enfrentamento à nocividade do *fast fashion*. 4.1. *Compliance e environmental, social and corporate governance*. 4.2. Extrafiscalidade e o desestímulo à precarização da moda. 4.3. A eficácia regulatória do direito concorrencial: o *fast fashion* sob a ótica da Lei 12.529/2011. 5. Considerações finais: pode a moda resistir ao capital? Referências.

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca delinear possíveis saídas jurídicas, sobretudo a partir do direito econômico, para as problemáticas socioambientais criadas pela indústria da moda no século XXI, orientada sob o modelo produtivo denominado de “moda rápida” ou *fast fashion*. Para tanto, foi realizada a análise do desenvolvimento da indústria da moda dentro do sistema capitalista contemporâneo. Nele, tendo por plano de fundo a massificação e o intenso consumismo de vestuário, operou-se uma modificação do conceito tradicional de moda, que, sob o prisma do *fast fashion*, foi transformada em produto constantemente renovado e substituído. De início, opondo à concepção de reprodutibilidade técnica cunhada por Walter Benjamin à ideia de efemeridade forjada por Gilles Lipovetsky, busca-se questionar e localizar o novo paradigma da moda como expressão artística diante da sociedade de

massas globalizada, apontando-se as principais características, intrínsecas e contextuais, do novo modelo de produção e consumo da moda.

Em um segundo momento, é apresentada uma análise estatística-bibliográfica a fim de evidenciar os impactos socioambientais do processo produtivo do *fast fashion*, em que se denunciou perigo social a partir de dados providos pelo Global Slavery Index e demais relatórios que atestam a existência de escravidão dentro das fábricas de roupas, bem como uma alta produção de lixo diante da rápida inutilização das roupas e uma emissão significativa de gases e utilização de água para a finalização dos processos têxteis.

Diante desse cenário, a partir de uma abordagem crítica, utiliza-se a hipótese de que o direito econômico apresenta caminhos eficientes para a mitigação e a solução, ainda que parcial, das problemáticas trazidas pelo mercado global de *fast fashion*. Por meio da abordagem simultânea de três instrumentos jurídicos distintos – o *compliance*, a extrafiscalidade e o direito concorrencial –, delineiam-se possíveis caminhos de enfrentamento, que, seja a partir da coerção estatal, da busca por equilíbrio econômico ou da simples governança responsável e voluntária das empresas, permitiriam a humanização e maior sustentabilidade do processo produtivo da moda, adequando-o aos princípios da ordem econômica constitucional.

Inserido no tema de pesquisa anual adotado pelo grupo PET Direito da UFPR, a pesquisa expressa diálogos relevantes e atuais entre direito, arte e desigualdade, demonstrando uma abordagem interdisciplinar e complexa sobre um fenômeno mercadológico de extrema gravidade na linha de produção da moda do século XXI.

2 EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E ECONÔMICAS DA MODA SOB A LÓGICA DO FAST FASHION

Na era moderna, observou-se uma crescente produção de obras que apresentam seu valor estético intrinsecamente expressado. Trata-se do surgimento de uma estética funcionalista que possui seu axioma em valores modernistas revolucionários e democráticos, em que a noção de uma arte idealizada e majestosa é substituída a partir da promoção de valores como a autenticidade e a verdade do objeto em questão. Ademais, conjuntamente com a eliminação de símbolos representantes da diferenciação ostentatória, passou a legitimar-se materiais industriais não nobres. Tudo isso se deu diante da efervescência vanguardista e da revolução dos valores estéticos específicos da era democrática (LIPOVETSKY, 2009, p. 188-189). Nessa perspectiva, a moda não surge como um instrumento artístico de reprodução das distinções e separações sociais, mas como um facilitador do alcance da autonomia individual, permitindo uma maior singularização dos indivíduos. Institucionalizando o efêmero, os objetos e os serviços tornaram-se abundantes, e a moda, nesse cenário, tornou-se diversificada de maneira a permitir que as escolhas individuais

das pessoas pudessem afirmar, cada vez mais, suas preferências subjetivas. Dessa forma, é possível aduzir que a multiplicidade da moda representa uma pluralidade aparente de forma nunca vista da esfera subjetiva, tornando cada vez mais palpável a autodeterminação do indivíduo (LIPOVETSKY, 2009, p. 195-196).

Contudo, para que seja possível essa significativa ampliação de possibilidades do indivíduo de existir e aparecer no mundo, sobretudo no que se refere à moda, é necessário que haja um mercado pronto para fabricar para seus consumidores rápida e constantemente. É nesse cenário que o sistema de fabricação de *fast fashion* surgiu, se diferenciando do tradicional processo de desenvolvimento de vestimentas, que se utilizava de cerca de 24 meses para se concretizar – incluindo-se, em tal contagem, a definição de tendências e escolha de matérias-primas, sua produção e exposição à venda. O sistema *fast fashion* é capaz de realizar todas essas atividades em semanas, disponibilizando no mercado uma significativa variedade de produtos em um curto período.

Apesar disso, a fabricação de roupas, muitas vezes, conta com uma quantidade e grade de tamanhos reduzidas (CONTINO, 2015, p. 8-9), o que demonstra, na esfera social, uma forma de exclusão de aparecimento de determinadas pluralidades subjetivas. Além disso, a aceleração do processo de produção, ainda que entregue produtos baratos e diversificados, possui repercussões no sistema financeiro, no meio ambiente e na classe trabalhadora, que se mostram vulneráveis diante da violência estrutural perpetuada pelo sistema capitalista a qual estão sujeitados. Nesse sistema, verifica-se uma violação de direitos das pessoas e a realização de danos a classes, comunidades e ao meio ambiente, que se torna favorável àqueles que podem e querem explorar tal situação (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 63).

Sendo assim, independente de suas contribuições positivas ou negativas para o sistema econômico e ambiental, observa-se uma presença crescente da produção *fast fashion* no mercado, o que exige a contextualização dos âmbitos de impacto e atuação desse sistema de produção.

2.1 Moda, arte e autenticidade: a moda como expressão artística

O corpo é um fenômeno público, sendo constantemente submetido à perspectiva alheia independentemente da avaliação que o indivíduo faz de si. Assim, o corpo é produzido e reproduzido, não somente pelo olhar que realiza de si, mas também pelas múltiplas perspectivas que o atingem e modelam (BUTLER, 2018, p. 86). Dessa forma, compreendendo-o como algo que também é capaz de participar do processo artístico e da arte em si, Henri-Pierre Jeudy defendia que a compreensão do corpo humano como objeto artístico foi o que possibilitou a valorização da vestimenta como objeto de arte e, assim, todos os

elementos utilizados para a exibição do corpo ao mundo externo representavam uma ruptura da segregação entre a arte e a vida cotidiana (SOWINSKI; JOHN, 2017, p. 5).

Similarmente à situação de exposição pública involuntária do corpo, as roupas utilizadas por um indivíduo são constantemente recebidas e interpretadas pelos demais, possuindo o potencial de serem compreendidas de maneiras alheias àquela pretendida pelo corpo que as veste. As vestimentas podem comunicar tanto o gênero, a classe social, a região e nacionalidade de um indivíduo, como também pode ajudá-lo a reforçar sua individualidade por meio das múltiplas seleções e combinações de roupa e do estilo utilizado (LASCITY, 2021, p. 26).

Pierre Francastel interpretava a interdependência da ação do artista com àquela pertencente a outros indivíduos criadores, como tecnólogos e pensadores. Nesse sentido, o artista é também criador de objetos, os quais devem ser estudados como representantes das sensações e ações dos indivíduos. Para o autor, ao examinar o objeto criado, estuda-se as formas e as ideias que caracterizam o homem contemporâneo em toda a sua multiplicidade (FRANCASTEL, 2000, p. 142-143). Com essa leitura, compreende-se a vestimenta como um objeto capaz de representar ações artísticas cotidianamente, nos moldes produzidos e reproduzidos pela sociedade em que está inserida.

Gilles Lipovetsky aponta que a lógica de consumo dos objetos contemporâneos, por sua vez, representa cada vez menos uma busca por prestígio e diferenciação social e se torna uma concretização da satisfação privada independente do olhar do outro, focada no bem-estar, na funcionalidade e no prazer que fornece ao indivíduo que o consome, garantindo-lhe autonomia e uma embriaguez de sensações, focada em si, e não no outro (LIPOVETSKY, 2009, p. 192-193). As escolhas cotidianas do indivíduo, no tocante à moda, portanto, são capazes de singularizar o indivíduo a partir da forma de expressão do subjetivo individual.

Apesar disso, o olhar focado em si distanciou o consumidor das evoluções produtivas que acompanharam a possibilitação massificada do seu consumo, o que levou alguns autores a repensar a relação do indivíduo com esses objetos, distanciando-se de uma perspectiva ligada à arte ou à apreciação estética.

2.2 A moda na era de sua reprodutibilidade técnica: a indústria e a comercialização da moda no século XXI

Diante da lógica de produção capitalista, acelerada e fragmentada, sobretudo com a evolução da internet e a criação de redes sociais, a moda, além de tornar-se mais acessível, também se tornou suscetível a uma reprodução massificada e, muitas vezes, até mesmo pirateada (PALANDRI, 2020, p. 13-14). Nessa perspectiva, Walter Benjamin bus-

cou problematizar a ausência de uma singularidade que deixou de ser atribuída à obra de arte, esta que é atravessada por sua história, tradição e múltiplos outros elementos únicos que lhe compõe, de seus vestígios irreproduzíveis, ainda que diante de uma perfeita cópia. Dessa forma, ainda que a reprodutibilidade técnica possa aproximar o indivíduo de sua obra ou permitir a seleção de ângulos de exposição do indivíduo antes não vistos, entende-se a arte massificada como algo desprovido de um conteúdo inato, de uma autenticidade que reveste seu núcleo sensível e carrega toda a sua bagagem histórica, tradicional e a sua duração material. Assim, Benjamin reflete uma possível destituição da aura que constitui a obra de arte (BENJAMIN, 1969, p. 168-169).

A aura é tudo aquilo que reproduz a singularidade de uma figura, constituída por elementos espaciais e temporais diretamente expressos durante a experimentação daquilo que é observado e sentido. Apesar disso, o autor indica que fatores sociais são capazes de diminuir a importância atribuída a essa reprodução única e intransponível de uma figura. O movimento de massas, por esse ângulo, seria uma forma de aproximar objetos distantes e únicos dos indivíduos a partir de sua reprodutibilidade abundante. A intensificada acessibilidade dos objetos de arte na era compreendida por Lipovetsky como “hipermodernidade”, na perspectiva de Benjamin, poderia, portanto, ser interpretada como um dos fatores determinantes para a alta repetibilidade e reprodução capazes de destituir a sua aura. Essa expressão, “destituir a aura”, significa possuir uma perspectiva dotada de uma captação do mundo que, devido à alta reprodução, torna-se tão pormenorizada a ponto de captar aquele momento que seria único à primeira vista (BENJAMIN, 1969, p. 170).

A alta-costura é a arte da moda que melhor pode demonstrar o entendimento de Benjamin no tocante à aura. A moda de alta-costura surgiu em 1858, com o designer Charles Frederick Worth, se tornou uma profissão autônoma em 1910 e representou uma inversão dos papéis previamente estabelecidos: se antes a clientela delimitava a criação do costureiro, estabelecendo o que deveria ser desenhado, o costureiro passa a ser dotado de liberdade para desenhar seus modelos e os definir previamente à venda, executando-os sob medida e vendendo-os a preços altíssimos apenas após a confecção da peça desejada pelo profissional. Assim, o autor dos modelos passa a ser considerado um artista que não utiliza apenas de sua técnica, mas também de sua inspiração e originalidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 138-139).

O objetivo da alta-costura é criar, incessantemente, novos modelos e estilos, e assim o fez durante o começo do século XX, sobretudo em Paris (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 139), originando os desfiles de moda e a exibição da beleza de um vestuário por meio da utilização de modelos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 140). Trata-se de um modo de produção que utiliza a mão-de-obra artesanal das costureiras, produzindo um número limitado de peças e buscando revesti-las da melhor qualidade possível, diferentemente da lógica das lojas de departamento, que utilizam tecidos de baixa qualidade, fabricam produ-

tos em série e que buscam imitar os modelos da moda, tornando-os acessíveis às massas, desprovidos de originalidade e qualidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 143).

2.3 O que é *fast fashion*?

De maneira simultânea e contraposta, o sistema de produção *fast fashion* atravessa o contexto da hipermodernidade, utilizando-se da massificação que, em que pese possa ser pensada como uma facilitação das formas de expressar a pluralidade subjetiva dos indivíduos, faz-se por meio da reprodutibilidade técnica, capaz de desprovê-la de seu sentido originário. O sistema *fast fashion*, nesse sentido, configura aquele adotado por lojistas que, rápida e dinamicamente, busca suprir as necessidades de um consumidor que, de maneira rápida e constante, deseja adquirir designs novos e atuais de maneira acessível. Assim, a velocidade e a novidade são características intrínsecas à essa forma de produção, vez que o ciclo da moda se encontra em constante renovação (BORTOLUZZI, 2012, p. 31-32).

Similarmente à maneira com que se portam diversas indústrias do mercado, a indústria do vestuário possui como atores principais, ou seja, como agentes ativos na movimentação econômica, empresas que não confeccionam o produto, mas apenas realizam a sua comercialização. Apesar disso, tais empresas possuem a propriedade sobre o design e desenvolvimento desses objetos, a fim de atingir um público determinado. A escala de fornecedores para a montagem ou confecção do produto é terceirizada e globalizada (GRIFFITHS, 2018, p. 285). O sistema *fast fashion*, portanto, é formado por uma “rede” ou “cadeia” de estágios que incluem desde a produção até a distribuição dos produtos confeccionados. A natureza e o contexto fático que compõem esses estágios é variável e, com suas mudanças, é capaz de produzir efeito em relação às atividades empresariais que participam dessa rede, bem como às transações que ocorrem no intermédio dos estágios que se comunicam. Dessa forma, ações como a terceirização tornaram-se cada vez mais comuns, permitindo uma rede de atividades cada vez mais complexa e dinamizada em um plano de fundo de instabilidade (GRIFFITHS, 2018, p. 285-286).

A constante exigência de novas coleções feita pelo mercado aos estilistas e designers fez com que a lógica de produção e distribuição se rendessem à necessidade por mudança presente na mentalidade dos hipermodernos (BORTOLUZZI, 2012, p. 33-34). Contudo, as adaptações geradas pelo mercado não geraram efeitos somente na esfera social e nas reflexões acerca da arte. A busca por lucros na indústria de vestimenta atingiu a esfera jurídica-econômica, ambiental, trabalhista e, ainda, gerou discussões acerca das possibilidades de criminalidade corporativa-estatal, demonstrando como uma indústria específica possui diferentes possibilidades de atuação no mercado, a depender da relação que possui com os estágios do processo de produção de seu objeto.

3 IMPACTOS JURÍDICOS E SOCIOECONÔMICOS NO SISTEMA DE *FAST FASHION*

Como a expressão de um novo modelo de produção de vestimentas, o sistema de *fast fashion* privilegia o baixo custo e a velocidade de fabricação de seus produtos sem qualquer tipo de preocupação com a qualidade das roupas confeccionadas e, principalmente, com as condições de fabricação ou os efeitos exógenos decorrentes desta lógica de produção acelerada e massificada (ANDRÉA; GUNDIM, 2019, p. 608). Desse modo, encontram-se, subjacentes ao movimento econômico de produção e distribuição, uma série de graves danos sociais e ambientais que atingem camadas vulneráveis e fragilizadas da população, diluindo-se como sequelas secundárias e necessárias ao afã de fornecer novas tendências e propostas de estilo aos consumidores de classe média.

Longe de uma mera questão de estilo ou expressão, o *fast fashion* constitui uma genuína lógica de produção derivada de um mundo globalizado marcado por desigualdades regionais ou de classe, que se refletem com extrema intensidade ao longo de sua cadeia produtiva, revelando problemas graves intrínsecos ao próprio modelo produtivo tal como hoje se apresenta. Portanto, neste item são levantados alguns dos principais aspectos socialmente lesivos da produção acelerada e efêmera da moda, mapeando-se o cenário preocupante em que a indústria têxtil de massas se insere neste início de século.

3.1 Criminalidade corporativa-estatal

No estudo da criminalidade corporativa, as bases de estudo criminológico ampliam-se para além do sentido dogmático-penal de “crime” passando a compreender o caráter geral de danos à coletividade gerados por condutas empresariais. Nesse sentido, múltiplas classificações podem ser feitas a respeito dos crimes corporativos, merecendo destaque aquela desenvolvida por Micharlowski e Kramer que se denomina “crime corporativo-estatal”. Esta modalidade se referiria às ações ilícitas ou que, embora lícitas, acarretem prejuízos à sociedade, marcadas por uma relação de cooperação entre instituições de governança política e outras instituições de produção ou distribuição econômica (MEDEIROS; SILVEIRA; PAGANINI, 2020, p. 4).

Nessa hipótese de criminalidade, ainda que a responsabilidade do prejuízo social seja atribuída a diversos atores, como os reguladores de mercado, fornecedores, designers e outros, são as corporações transnacionais e os Estados, que estabelecem as “regras do jogo”. Assim, no contexto de muitas violações decorrentes da cadeia produtiva de *fast fashion*, as marcas de moda exercem seu poder sobre os indivíduos e a sociedade, enquanto os Estados contribuem para as suas ações ou, muitas vezes, as ignoram (SIMONČIČ, 2021, p. 353-354). O controle de parte significativa de um mercado globalizado coloca

as grandes corporações em uma posição de privilégio que lhes garante certa imunidade jurídica em razão da grande influência exercida sobre interesses econômicos nacionais.

Os crimes corporativo-estatais não necessariamente consistem em uma violação da lei, mas sim no conjunto de ações cooperativas entre o Estado e empresas que podem violar a lei positiva ou apenas se limitar a acordos imorais que beiram a ilicitude ao violar princípios gerais de governança (LYNCH; BURNS; STRETESKY, 2010, p. 215-216). Somam-se às interações entre Estado e mercado, as interações entre mercados legais e ilegais que se mesclam ao longo da cadeia produtiva de grandes corporações, tornando difícil a identificação de fronteiras entre o lícito e o ilícito (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 59).

Identificam-se dois formatos possíveis para crimes dessa natureza: “quando corporações contratadas pelo governo engajam-se em práticas desviantes, ou têm a aprovação do governo para tal; e quando as instituições regulatórias governamentais falham em restringir as atividades de negócios desviantes” (OLIVEIRA; SILVEIRA, 2021, p. 7). Essa segunda concepção, associada à uma facilitação do ilícito pelo Estado, ocorre seja pela simples negligência ou pela existência de objetivos compartilhados entre Estado e mercado, por vezes associados à proeminência nacional no mercado internacional, que seriam prejudicados por uma regulamentação rígida do mercado (KRAMER; KAUZLARICH; MICHALOWSKI, 2002, p. 271-272). Causar dano não é o objetivo específico deste tipo de crime, mas é uma decorrência colateral da manutenção de poder ou riqueza almejada por seus perpetradores (LYNCH; BURNS; STRETESKY, 2010, p. 216).

Os crimes corporativos partem de uma combinação de pessoas, capitais, economia e política para a realização de fins que preservam uma estrutura de propriedade e poder, ofendendo direta e indiretamente, grupos vulneráveis associados ou não à cadeia produtiva (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 63). O dano causado assume múltiplas formas, sendo de caráter físico, financeiro ou psicológico, provenientes de violência estrutural que, não limitada a uma realidade interna, decorre das relações econômicas internacionais na lógica de capitalismo dependente (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 62). Diante desses casos, exige-se uma postura de ativismo que resulte em denúncia pública de condutas socialmente aceitas, uma vez que se pautam em danos sociais desconhecidos ou invisibilizados (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 60). Os danos são constantemente silenciados nos espaços públicos de discussão e, mesmo quando trazidos à luz, são negados, justificados ou neutralizados ao serem tratados como não-crimes (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 63). Uma vez que o local do crime não coincide com o local de produção de seus efeitos, a invisibilidade afeta tanto os criminosos quanto suas vítimas (RUGGIERO, 2007, p. 167).

Tamanha é a relevância social das grandes companhias, que o controle de suas condutas lesivas merece abordagem jurídica própria. O aumento de preços em uma grande rede de supermercados ou em uma grande distribuidora de roupas possui maior impacto social do que a maior parte das leis municipais. O poder atribuído às empresas é social-

mente muito mais perigoso do que qualquer poder atribuído a indivíduos (ARAUJO JR., 1995, p. 77.). No entanto, diante desse cenário, a abordagem tradicionalmente adotada tem excessivo enfoque em uma “privatização do controle da criminalidade”, deixando a cargo das próprias empresas a adoção de medidas de fiscalização e autorregulação (RIOS; ANTONIETTO, 2015, p. 13).

Diante da complexidade dos fenômenos criminológicos empresariais, sobretudo quando relacionados a uma cadeia produtiva complexa e transnacional que envolve milhares de empregos e interesses, tal como o modelo dominante de *fast fashion*, a solução buscada para a prevenção de danos sociais deve vir de lugar diverso ao sistema penal. Afinal, “por que apostaríamos em um sistema produtor de danos para prevenir danos?” (COLOGNESE; BUDÓ, 2018, p. 82). O efetivo atendimento às vítimas invisibilizadas das grandes organizações e instituições requer uma superação do conveniente vácuo de regulação estatal que irriga o terreno para a afloração dos crimes corporativos, seja por pura ineficiência, seja por interesses econômicos obscuros. Contudo, a construção de uma solução adequada passa pela atenta identificação do problema, sendo necessário se voltar para a criminalidade presente em toda a cadeia produtiva, dentro e fora do país, de modo a não se tolerar gravíssimos danos de caráter socioambiental em favor do simples deleite estético ou para o atendimento de caprichos e fetiches da classe média urbana.

Assim, no que concerne ao combate às irregularidades inerentes ao sistema de moda rápida, indispensável é identificar os principais danos produzidos em sua cadeia produtiva, com especial enfoque para a exploração do trabalho e para os danos ambientais.

3.2 Infrações à legislação trabalhista

A lógica da moda rápida, ao instituir uma constante obsessão pela novidade e inculcar uma necessidade perene e imediata de renovação dos estoques, passou a exigir uma especial cobrança da força de trabalho dentro da indústria têxtil (SILVA; CANDIDO, 2016, p. 5). Nesse contexto, as cadeias produtivas de todo o mundo, com destaque para países marginalizados ou de baixo desenvolvimento econômico, passaram a adotar múltiplas formas de exploração do trabalho, que vão desde a negligência com determinados direitos trabalhistas até a redução de operários à condição de trabalhador em condições análogas à escravidão.

O caso de Bangladesh, marcado por graves desastres fabris e situação incomparável no que se refere à exploração de trabalhadores em práticas criminosas da indústria têxtil é um bom exemplo para ilustrar os danos sociais gerados pelo *fast fashion* no mundo do trabalho. Muitas das grandes marcas mundiais de vestuário têm suas fontes de fornecimento em território de Bangladesh, adquirindo maior competitividade em razão da superexploração de mão de obra barata. Uma pesquisa realizada em 36 fábricas têxteis do país

indicou que não há fornecimento de equipamentos de proteção individual, que as fábricas não possuem proteção adequada contra incêndios e que se encontram cheias de poeira de fibras têxteis, além de não possuírem qualquer sistema de controle de temperatura (SIMONČIČ, 2021, p. 349).

Nesse cenário de deficiência na infraestrutura básica de proteção à saúde dos trabalhadores, o histórico é preocupante: em 2005, mais de 100 trabalhadores morreram no colapso de uma fábrica próxima à Dhaka. Em 2006, 142 trabalhadores morreram e mais de 500 ficaram incapacitados após o colapso de fábricas em Dhaka e Chittagong. Em 2010, o desmoronamento de um prédio deixou 25 mortos. Em 2012, 110 pessoas morreram em um incêndio numa fábrica têxtil de Dakha. Em 2013, um edifício que abrigava uma série de confecções têxteis desabou deixando 200 pessoas mortas e 1.000 feridos (OLIVEIRA; SILVEIRA, 2021, p. 10).

O retrato catastrófico de Bangladesh é apenas uma amostra das péssimas condições de trabalho que sustentam e preservam a lógica do *fast fashion*. As grandes marcas de vestuário, muitas das quais mantêm cadeias de fornecimento em Bangladesh e outros países periféricos, pouco se manifestam acerca da problemática, trazendo à tona a estratégia de invisibilização das vítimas e das condições de sua cadeia produtiva. As grandes marcas buscam fornecedores com baixo custo em países de proteção trabalhista inadequada ou baixa eficácia fiscalizatória do poder público, perfazendo-se o modelo de crime corporativo-estatal ora sustentado. A indústria da moda representa 15% dos casos identificados de exploração de trabalho forçado, sendo que 71% das vítimas de escravidão moderna neste setor são mulheres, muitas das quais acompanham crianças submetidas a trabalho infantil na linha de produção (PEAKE; KENNER, 2020, p. 187).

Segundo dados de 2018, providos pelo Global Slavery Index, anualmente foram gastos cerca de 1.796.071 milhares de dólares na importação de roupas em risco de envolvimento com escravidão moderna, o que coloca a moda como principal mercado internacional relacionado a práticas escravistas no cenário brasileiro (MINDEROO FOUNDATION, 2018, p. 122). Os varejistas mais significantes dos países centrais limitam as operações domésticas às etapas de concepção e comercialização, comprando os produtos fabricados de países periféricos (CONTINO, 2015, p. 25). Com relação aos mecanismos jurídicos utilizados para o barateamento da produção, destacam-se a precarização geral, a subcontratação e a terceirização que permitem um manejo eficiente com a sazonalidade e a volatilidade do mercado por meio de uma diminuição dos custos com força de trabalho e da flexibilização da produção (CONTINO, 2015, p. 33).

A título de exemplo desse movimento de precarização transnacional da cadeia produtiva, menciona-se o caso do Camboja. No país, 95% das exportações são do setor de vestimentas, o que corresponde a 13% do PIB. O setor emprega 500.000 pessoas, ou seja, 3,28% da população. Ainda assim, 90% das 500 fábricas do país são de propriedade de

estrangeiros, ao passo que os 10% restantes configuram negócios pequenos e de baixa competitividade. Ainda nesse sentido, o salário médio de subsistência na Ásia é de US\$ 294,00, ao passo que os trabalhadores de fábricas têxteis no Camboja recebem salário médio de US\$ 100,00, já incluídas as horas extras (CONTINO, 2015, p. 51-52).

Pesquisas realizadas diretamente com trabalhadores de fábricas irregulares demonstram que cerca de 80% deles nunca ou raramente poderiam dar uma pausa quando desejassem, 43% dos operários tiveram experiências de estresse sempre ou na maior parte do tempo, ao passo que 50% afirmaram estar esporadicamente sob estresse. Ainda, a ausência de um contrato formal permite maior margem para discriminação salarial sobretudo por marcação de gênero e a ausência de pagamento por horas de descanso coloca em grave risco a subsistência dos trabalhadores (HAMMER; PLUGOR, 2019, p. 921-924)

Em síntese, impera aquilo que se denomina *sweating system* nas relações de trabalho e é denominado por Renato Bignami como “o sistema no qual os locais de trabalho confundem-se com as residências, nos quais os obreiros trabalham sob condições extremas de opressão, por salários miseráveis, jornadas demasiadamente extensas e exaustivas e precárias ou inexistentes condições de segurança e saúde” (BIGNAMI, 2011, p. 3). Visando cortar custos de produção, os grandes fabricantes não se atentam às instalações básicas de infraestrutura de trabalho e investem em regimes de empregos informais ou precarizados, sem a remuneração de direitos trabalhistas básicos.

No caso brasileiro, a exploração de mão de obra precarizada na indústria têxtil ocorre sobretudo no estado de São Paulo, unidade federativa que mais produz roupas e calçados e que atrai grande quantidade de migrantes latino-americanos para trabalhar de modo irregular na cadeia produtiva (CONTINO, 2015, p. 37). Em 2014, uma Comissão Parlamentar de Inquérito instituída na Assembleia Legislativa de São Paulo levantou alguns números expressivos. O relatório final da CPI indicou a existência de 12 a 14 mil pequenas oficinas de costura no estado com condições precárias de trabalho. Ainda, estimou-se que empresas que utilizam trabalho escravo economizam R\$ 2,3 mil mensais por trabalhador, revelando não apenas uma perigosa violação de direitos humanos como também um forte indicativo de concorrência desleal (ARANHA *et al.*, 2016, p. 5).

Nesse mesmo sentido, outro levantamento realizado indicou íntima relação entre trabalho escravo, precarização e formas flexíveis de contratação. Cerca de 90% dos trabalhadores resgatados do trabalho escravo entre 2010 e 2014 eram terceirizados, da mesma forma, cerca de 80% dos acidentes de trabalho no Brasil ocorrem em unidades subcontratadas, bem como os trabalhadores destas condições trabalhavam três horas a mais por semana, recebiam menos salário e possuíam menos estabilidade empregatícia. (ARANHA *et al.*, 2016, p. 13).

Diante desse desenho de extrema precariedade no âmbito das relações de trabalho, marcado intensamente por exploração da escravidão moderna, requer-se uma solução

interconectada de abordagens de direito penal e trabalhista a nível nacional e internacional (PEAKE; KENNER, 2020, p. 197). Mas, mais do que isso, faz-se necessário um combate estrutural à criminalidade corporativa-estatal no âmbito da exploração do trabalho, buscando-se mecanismos de prevenção de dano em todas as suas expressões de forma coordenada e institucionalizada.

3.3 Consequências socioambientais do *fast fashion*

Para além das problemáticas de exploração do trabalho associadas à cadeia produtiva de *fast fashion*, são notórias as consequências ambientais lesivas desse método de produção acelerado. O consumo intenso e volátil de roupas associado a um processo de fabricação com baixo custo e baixa qualidade acaba por gerar um descarte acelerado de produtos, marcados por sua baixa durabilidade e pelo incentivo consumista à ampliação do guarda-roupa das classes médias (LIMA *et al.*, 2018, p. 33).

Do início ao fim da cadeia produtiva, o lucro é o único imperativo a ser observado. As consequências adversas com relação ao meio ambiente acompanham cada etapa da incessante produção barata da indústria que, para além das condições exploratórias graves às quais submetem os trabalhadores, exigem um enorme gasto e desgaste de produtos naturais, o que posiciona a indústria têxtil no sentido diametralmente oposto daquele buscado pelas pautas de sustentabilidade mais fundamentais (ANDRÉA; GUNDIM, 2019, p. 608-609). O grande problema surge do fato de que as externalidades negativas de cunho ambiental ou social não são refletidas no preço do produto levado às lojas. Desse modo, os impactos negativos recaem sobre a sociedade enquanto ente coletivo portador de direitos difusos a um meio ambiente equilibrado (ANDRÉA; GUNDIM, 2019, p. 609). Atingindo preços baixos e com grande rotatividade de estoque, o modelo de *fast fashion* alimenta, assim, um processo lesivo contínuo e violento que reproduz e amplia sua lesividade dentro da lógica própria do mercado em si mesmo considerado.

Os danos ambientais especificamente analisados são das mais variadas naturezas. O dano mais evidente e imediatamente notado é a produção de resíduos sólidos derivados dos padrões de consumo acelerado, da obsolescência programada de tendências e da baixa qualidade do material de fabricação utilizado. De acordo com o relatório de 2017 da Ellen Macarthur Foundation, as vestimentas são inutilizadas em um tempo 36% menor em relação a sua durabilidade no ano de 2002. Ademais, menos de 1% do material utilizado para produzir essas roupas são reciclados e transformados em novas peças (ELLEN MACARTHUR FOUNDATION, 2017, p. 19-20).

Além disso, os impactos ambientais gerados pela indústria da moda estão presentes em todos os estágios de produção das vestimentas, ou seja, desde a confecção da fibra, do têxtil, até a finalização da vestimenta, em que esta é tingida. Durante esse processo,

é fabricado um grande volume de resíduos têxteis, sendo feito o uso de tingimentos tóxicos que resultam na poluição da água, na produção excessiva e na degradação de recursos naturais (STRINGER; MORTIMER; PAYNE, 2020, p. 103).

A indústria da moda, nesse sentido, representa um dos principais poluidores globais. Essa indústria utilizou-se de 79 trilhões de m³ de água em 2015, estimando-se que, para a produção de uma tonelada de têxteis, sejam necessárias cerca de 200 toneladas de água. Todo esse uso possui relação com o cultivo de algodão e com os processos úmidos da fabricação das peças, como o branqueamento, o tingimento, a impressão e o acabamento. Além disso, a indústria da moda impacta o abastecimento de água local, vez que utiliza de produtos químicos tóxicos durante a fabricação das roupas e, a partir da geração de águas residuais maltratadas, são passíveis de degradação das águas subterrâneas e, portanto, de todo o ecossistema (NIINIMÄKI *et al.*, 2020, p. 191). A indústria da moda faz uso de cerca de quinze mil diferentes químicos distintos ao longo do processo de fabricação, que se inicia na produção de fibras. Estima-se que cerca de 6% da produção global de agrotóxicos é utilizada nas culturas de algodão, incluindo 16% do uso de inseticidas, 4% de herbicidas, reguladores de crescimento, entre outros. Tais químicos, além de causarem diversos efeitos colaterais àqueles que fazem o cultivo das culturas, infiltram-se no solo e diminuem a biodiversidade e a fertilidade do solo (NIINIMÄKI *et al.*, 2020, p. 193).

Desse modo, anualmente despejam-se entre 40 e 50 mil toneladas de corantes derivados da produção têxtil em rios e riachos pelo mundo. O uso de peles é forte estímulo ao tráfico de animais exóticos ou em risco de extinção, o que cria um novo mercado ilegal paralelo ao já desastroso mercado de vestimentas regido pelo *fast fashion*, sendo sintoma do diálogo entre mercados legais e ilegais na cadeia produtiva deste tipo de indústria. Ainda, todo o processo de fabricação contribui enormemente para a produção de carbono, que se faz presente desde o cultivo e a manufatura, que gastam enormes quantidade de energia, até o transporte para o consumidor final, que muitas vezes ocorre de modo transnacional. Tamanho é o impacto ambiental causado pela produção incessante de roupas pouco duráveis que a indústria da moda ocupa hoje o local de segunda indústria mais poluidora no mundo, permanecendo atrás apenas da indústria petrolífera (SILVA; CANDIDO, 2016, p. 7).

Diante da finitude dos recursos naturais e dos altíssimos índices de poluição hídrica e atmosférica gerados pelo modelo de *fast fashion* aplicado à indústria têxtil, bem como do descarte de roupas feito por milhões de consumidores ao longo do mundo todo diariamente, a indústria da moda se encontra em uma posição crítica e inaceitável (ANDRÉA; GUNDIM, 2019, p. 610). Em um cenário de progressivo declínio das condições de sustentabilidade no planeta, a insistência em um modelo agressivo no âmbito social e econômico não pode mais ser visto com normalidade. Para além do simples consumismo, a busca acrítica do lucro acaba por desencadear consequências danosas e irreversíveis à coletividade. Como já pontuado, a prevenção do dano deve ser buscada em mecanismos jurídicos

regulatórios que não tenham por intuito tão somente a causa de outra espécie de dano, tal como no direito penal. Ao contrário, uma análise complexa do fenômeno do *fast fashion* aplicado à indústria têxtil requer uma abordagem que leve em conta o panorama geral do mercado e adequa as práticas produtivas da moda às exigências mínimas da solidariedade social e dos direitos e garantias fundamentais.

4 CAMINHOS PARA A HUMANIZAÇÃO DA INDÚSTRIA DA MODA: O PAPEL DO DIREITO ECONÔMICO NO ENFRENTAMENTO À NOCIVIDADE DO FAST FASHION

Diante de um quadro socialmente patológico vivenciado e reproduzido na indústria da moda, a presente pesquisa se propõe a delinear, ainda que de modo incipiente e sugestivo, alguns remédios trazidos pelo campo do direito econômico. Dessa forma, o presente item traz breves considerações sobre três mecanismos de intervenção do Estado no campo econômico e que podem indicar soluções para alguns dos desequilíbrios socioambientais trazidos pelo *fast fashion*.

4.1 *Compliance e environmental, social and corporate governance.*

Com o crescimento de grandes companhias e complexos industriais e sua distribuição pelo mundo em processos de globalização, o *compliance* se torna instrumento essencial para a manutenção das atividades empresariais dentro do âmbito da legalidade. Trata-se de uma diretriz de controle interno que se orienta pela lógica de “autorregulação regulada”, em que a administração da atividade empresária segue e se adequa aos fundamentos da regulação estatal (SAAD-DINIZ, 2014, p. 114). Portanto, o *compliance* seria a adoção voluntária e incentivada de um comportamento lícito pelos integrantes da estrutura empresarial, evitando sanções estatais ou sociais que pudessem implicar em prejuízos financeiros ou de reputação (BOCK, 2011, p. 21).

O modelo geral de *compliance* passa a ganhar diferentes especificidades a depender da natureza do risco que se busca contornar, seja de caráter criminal, tributário, ambiental ou trabalhista, das dimensões da empresa e a complexidade da atividade desenvolvida (SAAD-DINIZ, 2014, p. 115-116). Múltiplas são as vantagens diretamente adquiridas pela adoção de instrumentos de *compliance*, tal como a melhoria do padrão de gestão empresarial, a redução de custos processuais e advocatícios, a proteção do patrimônio dos dirigentes empresariais, o aumento da confiança no nome empresarial por acionistas

e consumidores, a atração de mão de obra qualificada e a preservação da reputação da empresa como agente de mercado e também como concorrente em processos licitatórios (SAAD-DINIZ, 2014, p. 116).

A partir da transição entre os séculos XX e XXI com a consolidação das pautas socioambientais no cenário político internacional, a responsabilidade social das corporações passou a exigir simultaneamente um dever de adaptação e responsabilização social pelas empresas e de tomada de consciência e cobrança por parte da sociedade de consumidores e investidores (LEE, 2008, p. 69-70).

Assim, surge uma nova vertente no âmbito do compliance a fim de reclamar a responsabilidade social das grandes empresas: a doutrina do ESG, isto é, *environmental, social and corporate governance*. Sobretudo a partir de 1980, muitos líderes empresariais, com o intuito de exercer posição de influência no mercado e na política nacional e internacional, passaram a integrar metas de proatividade com estratégias ambientais. Assim adotou-se a ideia de responsabilidade social corporativa que, visando a melhora na qualidade de vida da comunidade no entorno das empresas e da sociedade em geral, passou a considerar objetivos socioambientais na administração de seus negócios. Dessa forma, uma abordagem que surgira como estratégia de agregação de valor econômico, tornou-se proeminente na consolidação da ideia de desenvolvimento sustentável (BUSSLER *et al.*, 2018, p. 97).

Sobretudo a partir da publicação dos *Principles for Responsible Investment* como campanha das Nações Unidas,¹ a pauta socioambiental se tornou indispensável para as grandes empresas, influenciando direta e incisivamente no comportamento de consumidores e investidores. O levantamento realizado por Amel-Zadeh e Serafeim indica que ao menos 82% dos investidores americanos e europeus utilizam dos valores da ESG como critério na escolha de onde e como investir. Assim, a conscientização e a promoção de valores internos ao mundo corporativo apresentam grande potencial de adequar as práticas da indústria da moda às atuais exigências de responsabilidade social corporativa (AMEL-ZADEH; SERAFEIM, 2018, p. 98-99).

Além da adoção de simples práticas responsáveis, o ESG exige um rígido critério de transparência e informação, para que se torne possível a realização de uma fiscalização social com a comunicação de progressos e níveis de implementação de práticas conscientes de ESG (DATHE *et al.*, 2022, p. 122). Em 2004, as Nações Unidas divulgaram a cartilha *Who cares wins*, fixando orientações gerais a corporações de todo o mundo sobre investimentos responsáveis e responsabilidade social (ONU, 2004). Desse modo, a padronização de técnicas de governança se mostrou não apenas possível como também acessível e desejada em um mercado global interconectado.

¹ Disponível em: <https://www.unpri.org/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

Utilizando-se de variáveis instrumentais, XXX realizou estudo em que verificou correlação direta de causalidade entre a adoção de práticas socialmente responsáveis e um retorno financeiro direto com a valorização do nome da companhia (JO; HARJOTO, 2012, p. 68). Desse modo, verifica-se um intercâmbio de ganhos entre a sociedade e as corporações que deixam de ser sujeitos passivos na busca por proteção ambiental e passam a adotar uma postura ativa, investindo em práticas conscientes, em novas tecnologias e na redução de emissão de gases. Assim, busca-se a reformulação do mercado pela valorização da autodisciplina e de um compliance adequado, promovendo-se a supervisão recíproca entre empresas competidoras e trazendo benefícios imediatos à sociedade civil (YANG; LI, 2021, p. 2).

Em que pese o *compliance* socioambiental seja uma prática espontânea e não impositiva, sua difusão e consolidação nos mercados internacionais, sobretudo no mercado de vestimentas, apresenta grande potencial para a reformulação de práticas nocivas e a melhora na transparência e na qualidade dos produtos ofertados. A ampliação da rede ESG tende, como demonstrado, a gerar um reforço coletivo desse tipo de prática, o que demonstra seu valor enquanto mecanismo jurídico de controle interno das empresas.

4.2 Extrafiscalidade e o desestímulo à precarização da moda

A noção de extrafiscalidade ocupa posição fundamental na tributação para o incentivo de práticas benéficas ao meio ambiente. A obra de Adolph Wagner foi revolucionária ao abordar, de modo pioneiro, a possibilidade de revestir de função político-social a tributação, colocando-a em pé de igualdade com as funções arrecadatórias tradicionalmente aceitas (ADAMY, 2018, p. 369-370). Nesse sentido, é possível compreender a extrafiscalidade como mecanismo destinado à consolidação dos direitos fundamentais constitucionalmente assegurados.

A partir da criação do Estado Social, em que se deixou de dar especial enfoque aos interesses individuais e se percebeu a relevância de pautas coletivas e transindividuais, a extrafiscalidade foi impulsionada e adquiriu notória importância. A extrafiscalidade atendeu aos chamados de intervenção estatal nos casos de impacto nas realidades sociais e econômicas derivado de atividades empresariais (BUFFON, 2009, p. 154). Os benefícios e incentivos fiscais deixaram de ser vistos somente como instrumentos utilizados para atender a interesses políticos e econômicos e as isenções foram concedidas para estimular especial incentivo à realização de objetivos constitucionalmente fundamentados, sobretudo por meio de mecanismos democráticos de aprovação (BUFFON, 2009, p. 157). Trata-se de um modelo complexo de tributação, característica inevitável da realidade socioeconômica contemporânea em que a tributação busca a aproximação com a justiça fiscal. Contudo,

ao mesmo tempo em que está repleto de complexidade, esse modelo não torna necessário o afastamento de objetivos distintos e mais simples, podendo ser simplificado de acordo com o caso concreto (BUFFON, 2009, p. 165).

Os impostos refletem essas possibilidades e instituem certos ônus fiscais, como ocorre, por exemplo, nos parâmetros utilizados para a majoração do Imposto de Importação (II), dentre os quais se encontra a potencialidade poluidora dos produtos importados, que tem como fito evitar que essas mercadorias circulem no país. Alguns autores defendem, ainda, que a potencialidade poluidora do produto importado não deveria ser a única consideração com fins ambientais hábil a majorar o imposto de importação, devendo ser consideradas, também, as condições de produção desses produtos (ALEXANDRINO; BUFFON, 2015, p. 239). Considerar as condições de produção dos produtos, além de realizar um olhar às condições ambientais, pode significar uma exposição da cadeia produtiva dos produtos consumidos, sendo uma medida capaz de atingir significativamente a indústria da moda, sobretudo no contexto da produção no modelo *fast fashion*, em que os produtos são, usualmente, vendidos por preços mais baixos.

Do mesmo modo, a progressividade de alíquota do IPTU leva em consideração questões ambientais, possibilitando a sua progressão de acordo com a progressividade no tempo em caso de imóveis que não estão sendo devidamente aproveitados. Nesse sentido, o imóvel desaproveitado vai em desencontro com os princípios do Direito Ambiental e, por outro lado, sob uma lente extrafiscal, trata-se de um incentivado à realização da função social da propriedade, ou seja, de um objetivo constitucionalmente fixado e que visa, também, o equilíbrio ecológico do meio ambiente urbanizado e trazendo um desincentivo à existência de fábricas que causem impacto ambiental direto ou explorem mão de obra irregularmente (ALEXANDRINO; BUFFON, 2015, p. 240).

A teoria da extrafiscalidade admite a possibilidade de dar significação política à atividade fiscal (MARINS; TEODOROVICZ, 2011, p. 174). Assim, a partir da isenção da socioambientalidade nos conteúdos dotados de relevância no âmbito político, a sustentabilidade tornou-se parte essencial da política fiscal que visa um desenvolvimento adequado da sociedade e de sua economia. Por isso, a relevância ambiental passou a significar uma limitação das ações econômicas (MARINS; TEODOROVICZ, 2011, p. 185) e, na contemporaneidade, as denominadas *Green Taxes* se tornaram medidas cada vez mais difundidas, essenciais à política de proteção ao meio ambiente. Mundialmente, tornou-se um fenômeno conhecido como *Green Tax Reform*. Dessa forma, os objetivos econômicos e sociais deixaram de ser os únicos aspectos relevantes da tributação (MARINS; TEODOROVICZ, 2011, p. 190).

O “ICMS Ecológico” é uma das conhecidas *Green Taxes*, pois passou a possuir a orientação extrafiscal a fim de observar critérios de caráter ambiental para fixar a tributação. A socioambientalidade instituiu uma nova perspectiva para a decisão acerca do percentual

repassado para os Estados com o repasse constitucional que ocorrerá a partir do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (MARINS; TEODOROVICZ, 2011, p. 193).

No caso das produções derivadas do modelo *fast fashion*, encontram-se diversas possibilidades para uma tributação socioambientalmente consciente. Seria possível, por exemplo, vincular as alíquotas do imposto sobre produtos industrializados (IPI) aos níveis de poluição associados à fabricação de produtos, visando desestimular condutas empresariais nocivas ao meio ambiente. Da mesma forma, nada obsta a vinculação das alíquotas do imposto de importação (II) a eventual desrespeito de direitos trabalhistas internacionalmente protegidos, de modo a estimular uma indústria ética e reprimir violações aos direitos humanos (CALIENDO; RAMMÊ; MUNIZ, 2014, p. 4-7).

Ainda, poderia ser reforçada e estimulada a utilização da *Green Tax* presente em diversos estados e conhecida como “ICMS verde”, vez que essa tributação tem o potencial de desestimular condutas que, apesar de não serem ilícitas, são substancialmente danosas ao meio ambiente (BOMFIM, 2014, p. 96). Assim, é possível identificar, de maneira ampla na doutrina especializada, as possibilidades de controle mercadológico por meio da função extrafiscal dos tributos, tópico plenamente aplicável à indústria da moda mediante a implementação desses princípios de extrafiscalidade socioambiental na legislação tributária.

4.3 A eficácia regulatória do direito concorrencial: o *fast fashion* sob a ótica da Lei 12.529/2011

O direito concorrencial brasileiro, erigido sobretudo pela Lei n. 12.529/2011, pauta-se sobre preceitos gerais da ordem econômica previstos na Constituição de 1988, que deve ser interpretada a partir de um sentido de unidade e coerência sistêmica. A partir de uma perspectiva ética, o texto constitucional garante um modelo de desenvolvimento sustentável que “não permite a privatização do meio ambiente, prioriza a democratização do controle sobre o meio ambiente ao definir meio ambiente como ‘bem de uso comum do povo’” (FARIAS, 2008, p. 129). Busca-se, portanto, a preservação e manutenção equilibrada do meio ambiente como um princípio constitucional central e uma condição ao desenvolvimento econômico.

No mesmo sentido, o valor social do trabalho figura na Carta Cidadã como um dos fundamentos da República (art. 1º, IV), fazendo coro com a dignidade da pessoa humana (art. 1º, III) e com o objetivo fundamental de erradicação da pobreza e da marginalização (art. 3º, III). Nesse contexto, os direitos fundamentais conferidos ao trabalhador no extenso rol do artigo 7º permitem demonstrar a absoluta incompatibilidade de nossa constituição econômica com a utilização de mão de obra análoga à escravidão tal como verificada na cadeia produtiva do *fast fashion*. Ainda, o artigo 170, VI da Constituição prevê expressamente o meio ambiente como elemento central na estruturação da ordem econômica,

elevando como princípio a “defesa do meio ambiente, inclusive mediante tratamento diferenciado conforme o impacto ambiental dos produtos e serviços e de seus processos de elaboração e prestação”.

Em que pese a extrema centralidade conferida ao meio ambiente pela carta constitucional, prevendo tratamento diferenciado e associado ao impacto ambiental de diferentes empresas, o regramento infraconstitucional de direito concorrencial se mostra omissivo às questões ambientais ou sociais. Trata-se, contudo, do espelhamento do modelo internacional do controle de concorrência, que se limita a análises mercadológicas e estritamente econômicas. Alguns poucos países como a Espanha e a África do Sul incluem previsões substanciais de preocupação social e ambiental em sua legislação sobre controle de concorrência, ao passo que, no caso brasileiro, tal leitura socioambiental passa por uma interpretação conforme o texto constitucional (UNCTAD, 2015, p. 3).

A promoção de uma perspectiva insurgente e holística de direito concorrencial, que compreenda a livre concorrência a partir do combate ao exercício abusivo do poder econômico, que se sustente pela exploração ilícita de mão-de-obra e recursos naturais (CRIVELARI, 2018, p. 202). A doutrina especializada afirma ser inaceitável a admissão de dois padrões distintos e paralelos de concorrência, um que se adequa e respeita normas de caráter socioambiental e outro de empresas que desenvolvem sua atividade em constante infração a normas regulamentares. O prejuízo de tal comportamento residiria no fato de que tal tolerância “além de proporcionar a dominação dos mercados, pois nenhuma outra empresa conseguirá competir em preço, permite que exatamente a empresa mais danosa à ordem econômica [...] prevaleçam no mercado” (SALOMÃO FILHO, 2013, p. 120).

Uma legislação concorrencial adequada busca o bom funcionamento de mercados tornando-os eficientes no desenvolvimento de tecnologias ecológicas e impedindo que incentivos ambientais resultem em um protecionismo ou paternalismo excessivo (UNCTAD, 2015, p. 6-7). Assim, entende-se que a integração entre o direito ambiental e o direito concorrencial apenas se mostra possível pela integração de ambas as preocupações em uma categoria geral de interesse público (ROWE, 1974, p. 911). Não se pode fazer uma simples concessão de subsídios socioambientais que cause um desequilíbrio de mercado, prejudicando concorrentes menores e reduzindo a eficiência geral em benefício da economia nacional, devendo haver estudos cuidadosos e que equilibrem adequadamente questões de concorrência e de preocupação socioambiental, contornando prejuízos sociais gravosos (TORRE-SCHAUB, 2004, p. 7).

Em que pese a baixa incidência da temática socioambiental na avaliação de normas concorrenciais, presente em 5,6% dos julgados do Conselho Administrativo de Defesa Econômica (CADE), vislumbra-se um cenário com grande potencial de exploração (ARAÚJO; NOGUEIRA, 2020, p. 100). Tendo como guia hermenêutico o chamado “bem-estar social”, o direito concorrencial brasileiro busca operacionalizar esse critério a fim de caracterizar

adequadamente a conduta interpretada como infração antitruste (GABAN; DOMINGUES, 2012, p. 104). Nesse contexto, a pesquisa de Aline Crivelari aponta caminhos pioneiros na identificação de relações íntimas entre as problemáticas socioambientais e a regulação econômica da concorrência. Segundo a autora, a violação reiterada de normas ambientais resulta em uma progressiva concentração de condutas não reprimidas, que cria posições economicamente privilegiadas daquelas empresas que ignoram custos operacionais associados à responsabilidade socioambiental e ao respeito à legislação brasileira. Assim, verifica-se uma relação simbiótica entre o desrespeito de normativas ambientais e o desequilíbrio concorrencial, com a conseqüente violação ao bem-estar social e aos princípios da ordem econômica constitucional (CRIVELARI, 2018, p. 228).

Portanto, as normativas de direito da concorrência se mostram como um caminho viável para regulamentar práticas nocivas presentes do mercado da moda, excluindo empresas que violem direta ou indiretamente direitos básicos relacionados às condições de trabalho ou ao meio ambiente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: PODE A MODA RESISTIR AO CAPITAL?

A partir do levantamento bibliográfico realizado, é possível concluir que o mercado de moda encontra boas perspectivas de controle e regulação pela implementação, dialogada entre o empresariado e o Estado, de mecanismos eficientes de direito econômico voltados à preservação do equilíbrio de mercado, da defesa de valores socioambientais sensíveis e da promoção do interesse público. Não se trata de atacar a indústria têxtil, mas de apostar em sua renovação com o abandono controlado do modelo de *fast fashion* e sua substituição por um sistema socialmente consciente e voltado ao desenvolvimento sustentável.

Sem o intuito de esgotar a pesquisa sobre a temática e, principalmente, sobre as alternativas jurídicas apresentadas, o trabalho realizado se propôs a indicar linhas gerais de investigação a partir de um problema previamente identificado, abrindo caminho para que pesquisas ulteriores se desenvolvam e tragam proposições concretas para a modificação do paradigma dominante e nocivo na indústria da moda. Promovendo uma análise holística dos impactos trazidos pelo mercado da moda como se apresenta hoje, a busca por soluções se posiciona em uma nova perspectiva apta a reinventar toda uma indústria, adequando-a às exigências do capitalismo socialmente consciente, indispensáveis e urgentes no mundo do século XXI.

REFERÊNCIAS

ADAMY, Pedro. Origens teóricas da extrafiscalidade. **Revista Direito Tributário Atual**, São Paulo, n. 39, p. 367-376, 2018. Disponível em: <https://ibdt.org.br/RDTA/wp-content/uploads/2018/06/Pedro-Adamy.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ALEXANDRINO, Carolina Schröder; BUFFON, Marciano. A extrafiscalidade como instrumento de proteção do meio ambiente ecologicamente equilibrado. **Revista Argumentum**, Marília, v. 16, p. 229-245, jan./dez. 2015. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/2394>. Acesso em: 24 fev. 2023.

AMEL-ZADEH, Amir; SERAFEIM, George. Why and how investors use ESG information: evidence from a global survey. **Financial Analysts Journal**, Londres, v. 74, n. 3, p. 87-103, 2018. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2925310. Acesso em: 22 fev. 2023.

ANDRÉA, Gianfranco Faggin Mastro; GUNDIM, Wagner Wilson Deiró. A indústria da moda “fast fashion” e seus impactos ambientais: da necessidade de desenvolvimento sustentável como preservação dos direitos humanos fundamentais. *In*: SANTORO, Antonio Eduardo Ramires; GOMES, Daniel Machado; FERNANDES, Fernanda Santos; MADURO, Flávio Mirza (org.). **Direitos humanos: diálogos interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Grupo Multifoco, 2019. P. 603-624.

ARANHA, Ana; CAMPOS, André; BARROS, Carlos Juliano; GOMES, Marcel; LOCATELLI, Piero. **Fast fashion e os direitos do trabalhador**. São Paulo: Repórter Brasil, 2016. Disponível em: https://reporterbrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Fast-Fashion_VFfinal.pdf. Acesso em: 6 out. 2022.

ARAÚJO, Romana Coêlho de; NOGUEIRA, Jorge Madeira. Environmental law and competition law: conflicts and complementarities from an environmental economics perspective. **Direito e Desenvolvimento**, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 92-105, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unipe.br/index.php/direitoedesenvolvimento/article/view/1220>. Acesso em: 24 fev. 2023.

ARAUJO JR., João Marcello de. **Dos crimes contra a ordem econômica**. 1. Ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de José Lino Grünnewald. *In*: GRÜNNEWALD, José Lino (org.). **A idéia do cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 165-196.

BIGNAMI, Renato. Trabalho escravo contemporâneo: o *sweating system* no contexto brasileiro como expressão do trabalho forçado urbano. *In*: VELLOSO, Gabriel; FAVA, Marcos Nexes (org.). **Trabalho escravo contemporâneo: o desafio de superar a negação**. 2. Ed. São Paulo: LTr, 2011.

BOCK, Dennis. **Criminal compliance**. Baden-Baden: Nomos, 2011.

BOMFIM, Diego Marcel Costa. **Extrafiscalidade**: identificação, fundamentação, limitação e controle. Orientador: Paulo Ayres Barreto. 2014. 305f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2133/tde-09082017-160000/publico/TESE_COMPLETA_Diego_Marcel_Costa.pdf. Acesso em: 22 fev. 2023.

BORTOLUZZI, Carolina Seeger. **Fast fashion**: a realização dos desejos de consumo sobre as urgências da aparência na sociedade hipermoderna e hipertecnológica. 2021. 93p. Tese (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2012. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23339/1/Carolina%20Seeger%20Bortoluzzi.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BUFFON, Marciano. A extrafiscalidade e direitos fundamentais: a introdução do interesse humano na tributação. **Revista da FESDT**, Porto Alegre, n. 3, p. 151-170, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://fesdt.org.br/docs/revistas/3/artigos/9.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BUSSLER, Nairana Radtke Caneppele; SAUSEN, Juliana da Fonseca Capssa Lima; BAGGIO, Daniel Knebel; FROEMMING, Lurdes Marlene Seide; FERNANDEZ, Sandra Beatriz Vicenci. Responsabilidade social e a governança corporativa: perspectivas de gestão socioambiental nas organizações. **Revista de Gestão e Organizações Cooperativas**, Santa Maria, v. 4, n. 8, p. 91-108, jul./dez. 2017. DOI: 10.5902/2359043227199. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/rgc/article/view/27199/pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALIENDO, Paulo; RAMMÊ, Rogério; MUNIZ, Veyzon. Tributação e sustentabilidade ambiental: a extrafiscalidade como instrumento de proteção do meio ambiente. **Revista de Direito Ambiental**, Toronto, v. 76, p. 1-14, out./dez. 2014. Disponível em: <https://institutopiracema.com.br/wp-content/uploads/2021/05/TRIBUTACAO-E-SUSTENTABILIDADE-AMBIENTAL-Caleindo-Rogério-e-Weyzon-RDA-2014.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

COLOGNESE, Mariângela Matarazzo Fanfa; BUDÓ, Marília de Nardin. Limites e possibilidades da criminologia crítica nos estudos dos crimes dos estados e dos mercados. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, Vitória, v. 19, n. 1, p. 55-90, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/1071/pdf>. Acesso em: 21 fev. 2023.

CONTINO, Joana Martins. **Fast fashion**: apontamentos sobre as transformações da moda na condição pós-moderna. Orientador: Alberto Cipiniuk. 2015. 94f. Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1312286_2015_pretextual.pdf. Acesso em: 21 fev. 2023.

CRIVELARI, Aline. **O papel do antitruste brasileiro na consecução do desenvolvimento sustentável**: a abordagem da questão ambiental na análise antitruste. Orientadora: Ana Frazão. 2018. 259f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/39604>. Acesso em: 24 fev. 2023.

DATHE, Tracy; DATHE, René; DATHE, Isabel; HELMOLD, Marc. **Corporate social responsibility (CSR), sustainability and environmental social governance (ESG): approaches to ethical management**. 1. ed. Cham: Springer, 2022.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **A new textiles economy: redesigning fashion's future**. 2017. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/a-new-textiles-economy>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FARIAS, Paulo José Leite. A dimensão econômica do meio ambiente: a riqueza dos recursos naturais como direito do homem presente e futuro. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, a. 45, n. 180, p. 115-138, out./dez. 2008. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/176566/000860611.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 24 fev. 2023.

FRANCASTEL, Pierre. **Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries**. Tradução de Randall Cherry. 1. Ed. Nova Iorque: Zone Books, 2000.

GABAN, Eduardo Molan; DOMINGUES, Juliana Oliveira. **Direito antitruste**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

GRIFFITHS, Andrew. Brands, 'weightless' firms and global value chains: the organizational impact of trade mark law. **Legal studies**, Cambridge, v. 39, n. 2, p. 284-301, jul. 2019. DOI: 10.1017/lst.2018.40.

HAMMER, Nikolaus; PLUGOR, Réka. Disconnecting Labour? The Labour Process in the UK Fast Fashion Value Chain. **Work, Employment and Society**, Nova Iorque, v. 33, n. 6, p. 913-928, maio 2019. DOI: <https://doi.org/10.1177/0950017019847942>.

JO, Hoje; HARJOTO, Maretno A. The causal effect of corporate governance on corporate social responsibility. **Journal of Business Ethics**, Cham, v. 106, n. 1, p. 53-72, mar. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10551-011-1052-1>.

KRAMER, Ronald C.; KAUZLARICH, David; MICHALOWSKI, Raymond J. The origins and development of the concept and theory of state-corporate crime. **Crime and delinquency**, v. 48, n. 2, p. 263-282, abr. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1177/0011128702048002005>.

LASCITY, Myles Ethan. **Communicating fashion: clothing, culture, and media**. 1. ed. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2021.

LEE, Min-Dong Paul. A review of the theories of corporate social responsibility: its evolutionary path and the road ahead. **International Journal of Management Reviews**, v. 10, n. 1, p. 53-73, mar. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2370.2007.00226.x>.

LIMA, Mirian Cristina de; VAZ, Samantha Raquel Araújo; BARBOSA, Tábata Firmo de Carvalho; OLIVEIRA, Vanessa Figueiredo de. O consumo de produtos de moda baseado na vertente da sustentabilidade ambiental. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 13, n. 21, p. 25-42, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312913212018025>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312913212018025/9483>. Acesso em: 22 fev. 2023.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LYNCH, Michael J.; BURNS, Ronald G.; STRETESKY, Paul B. Global warming and state-corporate crime: the politicalization of global warming under the Bush administration. **Crime, Law and Social Change**, Berlim, v. 54, n. 3-4, p. 213-239, nov. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10611-010-9245-6>.

MARINS, James; TEODOROVICZ, Jeferson. Rumo à extrafiscalidade socioambiental: tributação diante do desafio social e ambiental contemporâneo. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE DIREITO CONSTITUCIONAL, IX, 2010, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: ABDConst., 2011. P. 170-199. Disponível em: <https://www.abdconst.com.br/revista3/jamesmarins.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

MINDEROO FOUNDATION. **The Global Slavery Index**. Nedlands: Walk Free Foundation, 2018. Disponível em: <https://www.globalslaveryindex.org/resources/downloads/>. Acesso em: 1 mar. 2022.

MEDEIROS, Cintia Rodrigues de O.; SILVEIRA, Rafael Alcadipani da; PAGANINI, Paulo. State-corporate crime: por uma agenda de pesquisa no campo da administração pública. **CADERNOS de Gestão Pública e Cidadania**, São Paulo, v. 25, n. 81, p. 1-20, 2020. DOI: 10.12660/cgpc.v25n81.80981. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cgpc/article/view/80981>. Acesso em: 22 fev. 2023.

NIINIMÄKI, Kirsi; PETERS, Greg; DAHLBO, Helena; PERRY, Patsy; RISSANEN, Timo; GWILT, Alison. The environmental price of fast fashion. **Nature Reviews Earth & Environment**, v. 1, p. 189-200, abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1038/s43017-020-0039-9>.

OLIVEIRA, Cintia Rodrigues de; SILVEIRA, Rafael Alcadipani da. Um ensaio sobre crimes corporativos na perspectiva pós-colonial: desafiando a literatura tradicional. **Revista da Administração Contemporânea**, Brasília, v. 25, n. 4, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rac/a/nKJtx8QjfPdqN7zDNp999Nv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 fev. 2023.

ONU. **Who Cares Wins**: connecting financial markets to a changing world. Genebra: United Nations, 2004.

PALANDRI, Lucrezia. Fashion as art: rights and remedies in the age of social media. **Laws**, Liverpool, v. 9, n. 9, p. 1-26, mar. 2020. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2075-471X/9/1/9#>. Acesso em: 22 fev. 2023.

PEAKE, Katrina; KENNER, Jeff. 'Slaves to Fashion' in Bangladesh and the EU: Promoting decent work? **European Labour Law Journal**, Nova Iorque, v. 11, n. 2, p. 175-198, mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1177/2031952520911064>.

PRINCIPLES for responsible investment. Disponível em: <https://www.unpri.org/>. Acesso em: 2 mar. 2022.

RIOS, Rodrigo Sánchez; ANTONIETTO, Caio. Criminal Compliance: prevenção e minimização de riscos na gestão da atividade empresarial. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, São Paulo, v. 114, p. 341-375, maio/jun. 2015.

RUGGIERO, Vincenzo. It's the economy, stupid!: classifying power crimes. **International Journal of the Sociology of Law**, Amsterdam, n. 35, issue 4, p. 163-177, jul. 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/23582291/lts_the_economy_stupid_. Acesso em: 22 fev. 2023.

ROWE, Frederick M. Antitrust policies and environmental controls. **The business lawyer**, Chicago, v. 29, n. 3, p. 897-911, abr. 1974.

SAAD-DINIZ, Eduardo. A criminalidade empresarial e a cultura de *compliance*. **Revista Eletrônica de Direito Penal**, ano 2, v. 2, n. 2, p. 112-120, dez. 2014.

SALOMÃO FILHO, Calixto. **Direito concorrencial**. 1. Ed. São Paulo: Malheiros, 2013.

SILVA, Mariane Velho da; CANDIDO, Douglas Borges. O verdadeiro preço de uma bagatela: os impactos do Fast Fashion pelas lentes de The True Cost. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0604-1.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

SIMONČIČ, Katja. Fast fashion: a case of social harm and state-corporate crime. **The Howard Journal of Crime and Justice**, Hoboken, v. 60, n. 3, p. 343-369, set. 2021.

SOWINSKI, Ana Letícia Branco; JOHN, Valquíria Michela. Moda é arte? O papel das vestimentas na construção visual da narrativa ficcional de Downton Abbey. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Intercom, 2017. p. 1-12. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2543-1.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

STRINGER, Tara; MORTIMER, Gary; PAYNE, Alice Ruth. Do ethical concerns and personal values influence the purchase intention of fast-fashion clothing? **Journal of Fashion Marketing and Management: An International Journal**, Bingley, v. 24, n. 1, p. 99-120, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1108/JFMM-01-2019-0011>.

TORRE-SCHAUB, Marta. Economics and environmental law: dealing with competition law and environmental principles in the European Context. **Global Fellow Forum**, Nova Iorque, p. 1-23, Fall 2004. Disponível em: http://www.law.nyu.edu/sites/default/files/upload_documents/Torre-SchaubForum.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

UNCTAD. **The role of competition policy in promoting sustainable and inclusive growth**. United Nations Conference on Trade and Development, Geneva, abr. 2015. Disponível em: https://unctad.org/system/files/official-document/trbpconf8d6_en.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

YANG, Zhengfeng; LI, Quanlun. Research on the construction of social co-governance system of ecological environment protection. **IOP Conference Series: Earth and Environmental Science**, Kamakura City, v. 632, n. 4, p. 1-5, jan. 2021. DOI: 10.1088/1755-1315/632/5/052060. Disponível em: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/632/5/052060/pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

AUSÊNCIA DE AUTORIZAÇÃO DA MANIFESTAÇÃO EM MUROS URBANOS COMO REQUISITO PARA ENQUADRAMENTO NO TIPO PENAL DE PICHAÇÃO

Julia Favaretto Deschamps

SUMÁRIO

1. Introdução.
2. Conceito de pichação: distinção em relação ao grafite e aos crimes de dano.
3. A identificação judicial do bem jurídico tutelado a partir de decisões do TJPR (2020-2022).
4. O emprego de conceitos valorativos para fundamentação da criminalização da pichação.
5. Considerações finais. Referências.

1 INTRODUÇÃO

A pichação é crime previsto no artigo 65 da Lei 9.605/1998, Lei dos Crimes Ambientais, no Capítulo V, dos Crimes contra o Meio Ambiente, e na Seção IV, dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e Patrimônio Cultural. Diante da distância entre a conceituação legal e a compreensão não-jurídica da pichação, por meio deste artigo busca-se compreender a valoração subjetiva da conduta pelos institutos jurídicos de criminalização primária e secundária, especificamente do poder legislativo e judiciário.

O artigo se inicia com análise do texto legal que criminaliza a pichação e volta-se à alteração legislativa trazida pela Lei n. 12.408/2011, que afastou a tipicidade do grafite e estabeleceu os requisitos para a distinção entre este e a pichação. Além da caracterização da pichação e do grafite, busca-se identificar a discriminação da pichação em relação aos crimes de dano previstos no Código Penal.

Posteriormente à análise dogmática do tipo penal, o artigo busca compreender o que, na prática judiciária do Paraná, é considerado central para o enquadramento da manifestação em muros urbanos como pichação. Além disso, busca-se a identificação, na fundamentação dos julgadores, dos bens jurídicos considerados lesionados pela pichação.

Para isso, a partir do termo de busca “pichação” no site de jurisprudência do Tribunal de Justiça do Paraná (TJPR) e, limitando-se a busca pelo período de 2020 a 2022, foram identificadas 19 decisões.

Entre as decisões mencionadas, foram afastadas as seis que possuem segredo de justiça. Entre as restantes, foram selecionadas aquelas que versam sobre matéria de mérito ou que realizam comentário sobre o tipo penal da pichação, afastando-se, dessa forma, decisões que envolviam questões estritamente processuais, como os questionamentos relativos ao reconhecimento facial do autor e à suficiência de provas para condenação nos casos concretos. A partir desse critério, foram selecionadas oito decisões do TJPR para serem objeto da análise deste artigo.

Em seguida do levantamento jurisprudencial, o artigo volta-se aos termos empregados nas manifestações do poder legislativo a respeito da pichação e do grafite, no momento de afastamento da tipicidade penal da segunda conduta. Exploram-se as valorações quanto à pichação que surgem no Congresso Nacional durante o trâmite do Projeto de Lei n. 706/2007, que resultou na Lei n. 12.408/2011. Em seguida, estabelece-se paralelo entre termos utilizados no âmbito legislativo e os utilizados nas decisões judiciais analisadas do TJPR.

Identificando-se concepções e termos reiterados nos dois espaços, nesta fase do estudo, utiliza-se compreensões não-jurídicas da pichação para contraposição de perspectivas frente à análise do direito acerca da conduta. Dessa forma, o estudo busca questionar as condições jurídicas de aparição das manifestações nos espaços urbanos, o uso do direito penal para afastamento daquelas indesejadas e a estética urbana como propriedade e objeto de controle.

A diferenciação jurídica entre as manifestações urbanas, na tentativa de enquadrar o que é arte e o que é degradação, e a necessária autorização prévia como condição para a licitude da conduta indicam a relação entre “Arte, Direito e Desigualdade” abordada no presente artigo. Assim, analisar a relevância do enquadramento das manifestações no conceito “arte” frente à autorização do proprietário do bem identificam quais são os modos de separação entre o aceito ou não no espaço urbano, bem como as condições de distinção entre lícito e ilícito.

2 CONCEITO DE PICHÇÃO: DISTINÇÃO EM RELAÇÃO AO GRAFITE E AOS CRIMES DE DANO

A partir da escuta dos sujeitos que realizam a pichação, entende-se que tal manifestação possui significativa diversidade de significados, subjetividades, histórias de vida e de seres humanos, caracterizada também por código próprio de conduta, estética, caligrafia e vocabulários próprios (PICCOLI, 2014).

Piccoli (2014) argumenta que não existe motivação específica para a realização da pichação. A partir do obtido por meio de sua pesquisa etnográfica, o autor defende que “existe a pichação, assim como a música, a pintura, a escultura, a poesia, a literatura, o teatro, e todas outras formas de manifestações artístico-culturais do ser humano” (PICCOLI, 2014, p. 10). A pichação apenas escolhe a cidade como objeto palco/tela/papel/material.

Diferentemente, o conceito legal para a pichação é mais restrito e possui outro viés de visualização da conduta. A pichação foi criminalizada pela Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, que “dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências”. A conduta está prevista no artigo 65 da referida lei e está inserida no Capítulo V, referente aos Crimes contra o Meio Ambiente, e na Seção IV, intitulada “Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural”.

A tipificação da conduta de pichação, anteriormente à alteração decorrente da Lei n. 12.408, de 2011, se dava nos seguintes termos:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa.

Após a alteração, passou a dispor a seguinte redação:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei n. 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei n. 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei n. 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observân-

cia das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei n. 12.408, de 2011).

Conforme o texto legal, portanto, a pichação é considerada equivalente à conspurcação de edificação ou monumento urbano. Observa-se que a alteração destacada retirou a tipicidade do grafite, desde que realizado nos termos dispostos no §2º, do artigo 65, da atual redação. Os requisitos essenciais para tanto são que a prática se dê mediante manifestação artística e consentimento do proprietário, se bem privado, ou autorização do órgão competente, se bem público.

A alteração mencionada resultante do Projeto de Lei n. 706/2007 foi acompanhada pela proibição de comercialização de tintas *spray* para menores de 18 anos. Além disso, determinou-se que as embalagens das tintas *spray* deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “Pichação é crime (art. 65 da Lei nº 9.605/98). Proibida a venda a menores de 18 anos” (Lei n. 12.408, 2011).

A diferenciação feita pela legislação brasileira a respeito do que é pichação e o que é grafite é controversa, considerando que envolve juízo de valor a respeito do que é a manifestação “realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística”, ou seja, o que é arte e o que é degradação do ambiente público. Segundo Almeida e Mantelli (2017), a partir da leitura do texto normativo, a pichação é considerada um crime contra o ambiente urbano e o grafite, uma expressão de arte que valoriza as cidades.

Para os autores, “a legislação estabelece e reforça a dualidade pichação/grafite tendo como fundamento a criminalização das condutas no seguinte raciocínio: pichação é degradação e não é arte, então é crime; grafite não é degradação e é arte, então não é crime” (ALMEIDA; MANTELLI, 2017, p. 73).

A partir de perspectiva etnográfica, Piccoli defende que a pichação possui um caráter tão impositivo quanto um *outdoor*, um arranha-céus, um monumento, uma “obra de arte” em um parque, “tão impositivo quanto a ação humana no meio ambiente” (PICCOLI, 2014, p. 11), a diferença entre esses reside na compra e no direito de uso de determinado espaço. Segundo o autor, “os pichadores escolheram se apropriar do espaço que não têm” (PICCOLI, 2014, p. 10).

A respeito da criminalização da pichação, o autor indica que não é possível nem mesmo identificar a quem a conduta causa danos, “o prejuízo econômico decorre de uma imposição de outro senso de estética, de limpeza, da necessidade de uma padronização urbana quase estéril em tons pastéis e sem vida” (PICCOLI, 2014, p. 11).

Como destacado por Piccoli, uma das premissas que pautou seu trabalho foi a compreensão de que “a pichação, enquanto crime, é apenas mais uma forma de exclusão, marginalização da juventude já estigmatizada” (PICCOLI, 2014, p. 11). Nessa perspectiva, a criminalização da pichação ocorre, não essencialmente pela pichação em si, mas pelo ator da conduta, o pichador (PICCOLI, 2014).

Voltando-se à diferenciação normativa das manifestações urbanas como pressuposto ao questionamento dos fundamentos jurídicos da criminalização da pichação, destaca-se que esta não se confunde com as condutas previstas no artigo 62 e 63 da Lei n. 9.605/1998 ou com os crimes de dano, previstos no Código Penal (CP). Assim, é possível questionar a distinção dos fundamentos jurídicos entre os referidos tipos para analisar a justificativa da manutenção dos vários tipos penais.

O artigo 62 da Lei n. 9.605/1998 prevê como crime a destruição, inutilização ou deterioração de bens específicos¹ e o artigo 63, a alteração do aspecto ou estrutura de edificação ou local, sem observar requisitos apontados².

O CP prevê as seguintes condutas típicas no Capítulo referente ao dano: dano, dano qualificado, introdução ou abandono de animais em propriedade alheia, dano em coisa de valor artístico, arqueológico ou histórico e alteração de local especialmente protegido.

Conforme manuais de direito penal, exemplificados pela perspectiva de Rogério Greco (2017), entende-se que o art. 163 do CP possui como núcleo da conduta a ação de destruir, inutilizar ou deteriorar, sendo que “o núcleo destruir é empregado no texto legal no sentido de eliminar, aniquilar, extinguir; inutilizar significa tornar inútil, imprestável a coisa para os fins originais a que era destinada, mesmo que não destruída; deteriorar é estragar, arruinar a coisa” (GRECO, 2017, p. 805).

Ainda segundo o autor, o bem jurídico tutelado pelo tipo de dano é o patrimônio público ou privado, móvel ou imóvel, buscando resguardar tanto a propriedade quanto a posse. Quanto ao objeto material da conduta, Greco indica ser a coisa alheia móvel ou imóvel, desde que corpórea (GRECO, 2017).

Frente ao crime de pichação, Greco conceitua a conduta como “ato por meio do qual o agente, com a utilização de tintas, leva a efeito a pintura de desenhos, palavras, assinaturas etc., em partes constantes de imóveis” (GRECO, 2017, p. 791). Desse modo, em

¹ Art. 62. Destruir, inutilizar ou deteriorar: I - bem especialmente protegido por lei, ato administrativo ou decisão judicial; II - arquivo, registro, museu, biblioteca, pinacoteca, instalação científica ou similar protegido por lei, ato administrativo ou decisão judicial: Pena - reclusão, de um a três anos, e multa. Parágrafo único. Se o crime for culposo, a pena é de seis meses a um ano de detenção, sem prejuízo da multa.

² Art. 63. Alterar o aspecto ou estrutura de edificação ou local especialmente protegido por lei, ato administrativo ou decisão judicial, em razão de seu valor paisagístico, ecológico, turístico, artístico, histórico, cultural, religioso, arqueológico, etnográfico ou monumental, sem autorização da autoridade competente ou em desacordo com a concedida: Pena - reclusão, de um a três anos, e multa.

sua perspectiva, não se enquadra no núcleo “destruir” posto no artigo 163 do CP, mas sim no núcleo deteriorar, “uma vez que produz na coisa alheia um estrago parcial, alterando-lhe o estado original” (GRECO, 2017, p. 792).

Considerando as distinções legais entre a pichação e grafite, conforme Lei de Crimes Ambientais, bem como dessas em relação aos tipos de dano, previstos no Código Penal, passa-se à análise dos bens jurídicos, identificados pelo Tribunal de Justiça do Paraná, como tutelados pelo tipo penal de pichação.

3 A IDENTIFICAÇÃO JUDICIAL DO BEM JURÍDICO TUTELADO A PARTIR DE DECISÕES DO TJPR (2020-2022)

De modo a identificar o bem jurídico que o direito brasileiro alega tutelar a partir da criminalização da pichação, este capítulo primeiramente volta-se à análise da finalidade da criminalização de condutas pelo Direito Penal para Claus Roxin³. Em seguida, passa-se à análise do que fundamenta a criminalização, na prática, da pichação, conforme o Tribunal de Justiça do Paraná, por meio das decisões sem segredo de justiça e proferidas entre 2020 e 2022.

Para Claus Roxin, a penalização de um comportamento não pode residir somente na discricionariedade do legislador, embora esteja legitimado democraticamente para a tipificação de condutas, de forma a evitar que penalize algo simplesmente porque não gosta de alguma conduta (ROXIN, 2009, p. 11). Segundo o autor, “as fronteiras da autorização da intervenção jurídico-penal devem resultar de uma função social do Direito Penal” (ROXIN, 2009, p. 16), que consiste em “garantir a seus cidadãos uma existência pacífica, livre e socialmente segura, sempre e quando estas metas não possam ser alcançadas com outras medidas político-sociais que afetem em menor medida a liberdade dos cidadãos” (ROXIN, 2009, p. 16).

³ A fim de esclarecimento a respeito do aporte da teoria de Claus Roxin para o presente artigo, ressalta-se que, a partir das contribuições de Raúl Zaffaroni (2003) e Alessandro Baratta (2011), identificam-se críticas às teorias de Claus Roxin, dentre as demais teorias que apresentam funções declaradas do direito penal. A menção à teoria de Claus Roxin neste capítulo se deve ao fato dos manuais de direito penal, bem como do Tribunal de Justiça do Paraná, como a seguir exposto, apontarem, como função da criminalização da pichação, a tutela de bem jurídico. A pesquisa, ao questionar o uso do direito penal frente à pichação, busca compreender qual é o bem jurídico que o direito brasileiro alega proteger e quais são, na prática, os elementos centrais para a efetiva criminalização da conduta. Por isso, a análise da teoria alemã a seguir exposta não simboliza a concordância com esta, mas serve à análise das decisões judiciais por explicitamente mencionarem a tutela de bens jurídicos como função da criminalização da pichação.

Assim, entende que o Estado deve garantir, por meio de instrumentos jurídico-penais, as condições individuais pela forma de coexistência mencionada, mas também as instituições adequadas para esse fim, de modo que não será legítimo o uso do direito penal se os objetivos buscados puderem ser alcançados de outra forma (ROXIN, 2009, p. 17).

Bens jurídicos, para o autor, são “circunstâncias reais dadas ou finalidades necessárias para uma vida segura e livre que garanta todos os direitos humanos e civis de cada um na sociedade ou para o funcionamento de um sistema estatal que se baseia nestes objetivos” (ROXIN, 2009, p. 18).

Roxin defende, ainda, que se a norma penal não encontra uma fundamentação justificável, “a consequência deve ser a ineficácia de uma norma penal ‘desproporcional” (ROXIN, 2009, p. 27). O injusto penal, conseqüentemente, seria a lesão ou colocação em perigo de um bem jurídico (ROXIN, 2009, p. 39). Günther Jakobs, diferentemente, defende que o direito penal possui como função a confirmação da vigência da norma e não a proteção de bens jurídicos (JAKOBS, 2018). Ambos os autores seguem, no entanto, a perspectiva de prevenção positiva da pena (SANTOS, 2014, p. 430).

Com o fim de observar qual é o bem jurídico declaradamente tutelado nas decisões judiciais do Tribunal de Justiça do Paraná, buscou-se o site de jurisprudência do Tribunal e inseriu-se no campo de busca o termo “pichação”. Foram encontrados 19 julgados entre o período de 2020 a 2022, sendo que seis possuem segredo de justiça, motivo pelo qual foram excluídos para fins desta análise de decisões judiciais.

Entre os 13 julgados sem segredo de justiça que mencionam o termo “pichação”, oito versam sobre o tipo penal e permitem identificar o que o julgador, em cada caso, considera como central para enquadrar a conduta julgada como típica.

No acórdão dos autos 0006341-69.2020.8.16.0018, provocado pela impugnação da defesa por insuficiência probatória para configuração da autoria e por subsidiário pedido de alteração da dosimetria da pena, o juiz apontou que “os reflexos negativos da pichação são percebidos tanto pelo ponto de vista ambiental quanto pelo ponto de vista patrimonial, este imposto ao particular ou ao ente público”.

Indo além da conceituação legal de pichação, o julgador, neste caso, valora a conduta típica, ao apontar que “pichação é vandalismo, falta de educação, tentativa de marginais em impor suas frustrações perante uma comunidade, enfim, pichação nada mais é que uma manifestação marginal no pior sentido da palavra”. Ainda, afirma que “alegar que a pichação é arte, a nosso sentir, chega a ser risível”. O juiz indica que “o que choca na pichação não é somente o desrespeito ao patrimônio alheio ou a poluição visual causada, longe de expressarem liberdade de expressão, as pichações nada mais são que atos de vandalismo gratuito contra o ordenamento urbano das cidades”.

A partir desses autos, identifica-se que o meio ambiente, o patrimônio e o “ordenamento urbano das cidades” são considerados violados ou objeto dos reflexos negativos da conduta criminalizada.

O acórdão dos autos n. 0052764-22.2016.8.16.0182, por sua vez, foi provocado pela tese defensiva de absolvição por insuficiência de provas e alegação de que a intenção do réu era grafitar e não pichar. Segundo o juiz, a caracterização do delito depende da concretização dos elementares que compõem o tipo penal e que a conduta somente poderia ser considerada atípica se fosse enquadrada nas hipóteses do §2º, do artigo 65, da Lei n. 9.605/1998. No caso concreto, o acusado “promoveu a pichação de um muro de uma propriedade privada sem autorização do dono, de modo que o conspurcou, logo sua conduta se encaixa perfeitamente no tipo penal em questão”.

Importa destacar, nesse caso, que o réu alegou que se tratava de grafiteagem e não pichação, conforme reconhecido no próprio acórdão⁴. Ainda assim, a juíza concluiu que “a pichação não tinha objetivo de valorizar o patrimônio, e, tampouco, teve autorização do proprietário do imóvel para tanto”. Ou seja, o entendimento judicial determinou que, mesmo que a intenção do acusado tenha sido o grafite, a conduta não correspondeu ao objetivo de valorizar o patrimônio público. Ainda, independentemente dessa questão subjetiva, não foi consentida pelo proprietário, de modo que não foi considerada a excludente de ilicitude. Evidencia-se, novamente, a centralidade da autorização e a irrelevância do elemento subjetivo, na prática.

Nos autos n. 0009982-29.2018.8.16.0182, o recorrente pugna pela absolvição ante a insuficiência de provas, negando a autoria do delito e a existência de dolo, bem como alega que a conduta é atípica e requer aplicação do princípio do *in dubio pro reo*. A juíza não deu provimento ao pedido, utilizando-se da mesma fundamentação dos autos acima mencionados, ao indicar que “a pichação não tinha objetivo de valorizar o patrimônio, e, tampouco, teve autorização do proprietário do imóvel para tanto. Dito isto, as hipóteses excludentes de ilicitude previstas em lei não incidem no presente caso”.

No mesmo sentido é a fundamentação do acórdão dos autos n. 0009032-83.2019.8.16.0182, motivado pela impugnação defensiva de absolvição por insuficiência probatória, ausência de reconhecimento judicial e, subsidiariamente, por atipicidade da conduta por ausência de dolo, bem como pleito pela aplicação do princípio da insignificância. O juiz não deu provimento ao pedido, pois “os *testigos* foram uníssonos em afirmar que a proprietária do imóvel não deu autorização para a prática da pichação, o que evidencia a tipicidade da conduta praticada”.

⁴ Ao fundamentar a existência de elementos probatórios suficientes para reconhecimento de autoria, o juiz indica que “o próprio acusado confirmou os fatos quando do interrogatório em juízo (mov. 147.2), embora tenha argumentado que não se tratava de pichação”.

Quanto ao pleito de aplicação do princípio da insignificância, o juiz entendeu impossível, pois não restou configurada a “inexpressiva ofensa ao bem jurídico”, considerada requisito para a aplicação do princípio. As fundamentações a seguir destacadas, entretanto, não são convergentes:

Como bem ressaltado pelo Ministério Público em seu parecer, a conduta do Apelante “colocou em risco o meio ambiente e o ordenamento urbano, ofendendo, assim, de maneira relevante, o bem jurídico penal tutelado pela norma incriminadora.” Veja-se que a conduta de pichar edificação sem a devida autorização do proprietário implica na desvalorização do bem e conseqüente desrespeito ao patrimônio alheio, o que impede, portanto, a aplicação do princípio invocado ao caso.

Nos termos dessa fundamentação, o juiz reitera o risco ao meio ambiente e ao ordenamento urbano, considerando-os como os bens jurídicos tutelados pelo tipo. No entanto, ressalta-se que é a pichação “sem a devida autorização do proprietário” que gera “a desvalorização do bem e desrespeito ao patrimônio alheio”, ou seja, não seriam gerados pelo ato da pichação, mas pela falta de autorização do proprietário. A partir desse trecho, entende-se que o risco ao meio ambiente e ao ordenamento urbano não estaria configurado se houver autorização pelo proprietário. As esferas privada e coletiva, portanto, se confundem.

Ainda se destacam outros dois casos. Nos autos de n. 0001036-05.2017.8.16.0182, o recorrente alegou, no mérito, crime impossível por ter sido realizada pichação em local já degradado. O acórdão não deu provimento ao requerimento, com a seguinte fundamentação:

Isso porque, o tipo estabelecido no art. 65 da Lei 9.605/98 protege tanto o meio ambiente urbano quanto o próprio direito à propriedade. E, em se tratando de bem particular, como no caso, somente seu proprietário pode avaliar a alteração de sua fachada, seja por pintura ou mesmo grafite, o que não se vislumbra no caso. A bem da verdade, à revelia do dono, o réu conspurcou o patrimônio alheio, causando prejuízo ao particular, bem como ao meio ambiente urbano. A conduta, pois, é típica e houve ofensa ao bem jurídico protegido pela norma, não havendo falar em crime impossível.

Nesse caso, o meio ambiente urbano e o direito à propriedade foram novamente considerados os bens jurídicos tutelados pela norma penal. Fica evidente, também nesta fundamentação, que a ausência de autorização é o que configura prejuízo ao meio ambiente urbano.

Há, ainda, um caso peculiar que versa sobre a autorização. Nos autos n. 0002474-63.2018.8.16.0204 foi o Ministério Público que interpôs o recurso, pedindo a condenação, ante a suficiência probatória da autoria e materialidade. O recurso foi provido em parte, de forma a reformar a sentença para condenar o réu por uma das condutas contidas na denúncia. A conduta que não resultou em condenação foi porque o acusado “confirmou ter feito o grafite (e não pichação) no muro da empresa, mas o fez por acreditar que havia a autorização do proprietário para tanto”.

Diferentemente do caso anterior, em que não se valorou a intenção do acusado de grafitar, neste caso o erro em relação à existência da autorização foi a causa do impedimento da prolação do decreto condenatório. O juiz entendeu “cabível o reconhecimento de que o réu atuou em erro com relação à pichação realizada sobre o muro da empresa, pois acreditava haver permissão para a ‘grafitagem’”.

Nos autos de n. 0004205-25.2017.8.16.0109, o recorrente alegou que houve reparação integral do patrimônio público e insuficiência de provas para condenação, subsidiariamente, apresentou requerimentos referentes à dosimetria da pena e à espécie da pena aplicada. O desembargador decidiu pela suficiência de provas quanto à autoria e materialidade do delito, pois entendeu que o acusado efetivamente realizou pichação em patrimônio público.

Ainda, determinou que não ficou comprovada nos autos a reparação integral do dano, não sendo possível a redução da pena pelo arrependimento posterior (art. 16, CP). Nesse ponto, o desembargador reiterou posicionamento da Procuradoria Geral da Justiça, indicando que houve “insuficiência da reparação promovida, eis que a pintura realizada [...] não bastou para a recuperação do *status quo ante*, permanecendo visíveis as inscrições feitas pelo apelante. Ou seja, deveras prejudicando o aspecto externo da edificação urbana”, por isso seria indevida a redução da pena.

Observa-se, das decisões acima expostas, que há reiterada menção da violação ao meio ambiente urbano (ou termos correlatos como “ordenamento urbano” ou “poluição visual”) e ao patrimônio alheio. No entanto, identifica-se que, uma vez configurada a autorização do proprietário do bem pichado, afasta-se a discussão sobre a violação do bem jurídico coletivo meio ambiente. Dessa forma, a condenação resta condicionada à configuração ou não da anuência do proprietário.

Tal centralidade da autorização torna a discussão criminal da pichação uma questão de violação à propriedade, ou seja, de esfera privada. Diante das contradições apontadas, volta-se à análise do projeto de Lei que distinguiu a pichação do grafite, buscando identificar as fundamentações para a manutenção da criminalização da pichação na Lei dos Crimes Ambientais (Lei n. 9.605/1998).

4 O EMPREGO DE CONCEITOS VALORATIVOS PARA FUNDAMENTAÇÃO DA CRIMINALIZAÇÃO DA PICHANÇA

A partir da análise do trâmite do Projeto de Lei n. 706/2007, que resultou na Lei n. 12.408/2011, é possível identificar algumas das motivações que levaram o Congresso a aprovar a proposta de distinção entre o grafite e a pichação. Além disso, observa-se a valorização subjetiva da pichação, envolvendo comentários a respeito dos sujeitos ativos da conduta e do local ao qual é remetida.

O Projeto de Lei foi proposto pelo Deputado Geraldo Mangela (PT-DF), que visava alterar o caput do artigo 65, da Lei n. 9.605/1998, e dispor sobre a proibição de comercialização de tintas *spray* para menores de 18 anos. O texto original a respeito da pichação era o seguinte:

Art. 65 – Pichar edificação ou monumento urbano:

§1º - Entende-se por “pichação” uma ação ilegal e criminosa que degrada o patrimônio público e privado, além de inferir de forma negativa na paisagem e meio ambiente urbano.

§2º Entende-se por “grafite” a prática que tem como objetivo a valorização do patrimônio público e privado mediante a manifestação artística sob o consentimento de seus proprietários.

Já na proposta inicial, identifica-se a pichação como degradação e interferência negativa na “paisagem e meio ambiente urbano”, enquanto o grafite como “manifestação artística”. Quanto ao trâmite da referida proposta, destacam-se trechos de pareceres que indicam também a valorização da conduta da pichação em oposição à do grafite.

Em parecer do dia 03/09/2007, o relator da Comissão de Desenvolvimento Econômico, Indústria e Comércio da Câmara dos Deputados, antes de se voltar aos aspectos econômicos decorrentes da pichação, relaciona a conduta de pichação à violência e às drogas, conforme trecho abaixo.

A ação de pichadores tem causado inúmeros danos à sociedade. Lamentavelmente, monumentos e edificações são alvos de vandalismo em quase todas as cidades brasileiras. Além da deterioração de bens públicos e privados, essas ações estão freqüentemente associadas a outros problemas, como a violência e o uso de drogas. As pessoas envolvidas nestas ações também estão expostas a grande perigo, visto que tais atividades são executadas, na maioria das vezes, à noite e em locais isolados. (BRASIL, 2007b, p. 2)

Por sua vez, o relator da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (CMADS) da Câmara dos Deputados, em seu parecer do dia 19/06/2007, apresenta visão semelhante à do relator acima destacada, ao indicar relação da pichação com gangues, violência e delinquência:

O autor do Projeto de Lei n. 706/2007, ilustre Deputado Magela, oportunamente age no sentido de coibir a poluição visual nos centros urbanos. As lamentáveis pichações que todos os dias vemos nos muros e prédios são um desrespeito à paisagem urbana, à propriedade e à Lei. No mais das vezes, são ações promovidas por adolescentes, muitos dos quais lamentavelmente envolvidos com gangues, se não violentas, no mínimo delinquentes. Tendo esse fato em consideração, propõe o Deputado que se proíba a venda de tintas em embalagens spray a menores de idade. (BRASIL, 2007c, p. 2).

Após aprovação do Projeto de Lei em plenário, foi encaminhado ao Senado, que o aprovou com emendas. No dia 29/04/2010, o relator da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável apresentou parecer com a finalidade de referendar ou rejeitar as mudanças ocorridas no Senado Federal.

O relator comparou a redação do artigo 65, da Lei n. 9.065/1998, aprovado pela Câmara e pelo Senado, na qual se observa a retirada pelo Senado do conceito de pichação previsto no texto original e aprovado pela Câmara dos Deputados. O relator votou pela aprovação das emendas propostas pelo Senado, pois considerou que tornou o dispositivo jurídico “mais direto no que pretende tipificar como crime ao patrimônio e ambiental” e “evitou estabelecer conceitos sobre grafiteagem ou pichação, pois estes conceitos são extremamente controversos no próprio meio social em que são aplicados” (BRASIL, 2010, p. 4).

Analisando os pareceres de Comissões do Congresso, em comparação às fundamentações das decisões do TJPR apresentadas no capítulo 2, observam-se, em ambos os poderes, repetições relevantes no momento de justificativa da criminalização e relacionadas a matérias que vão além do dano à propriedade.

Primeiramente, destaca-se o vínculo da conduta da pichação com o “marginal”, a violência e as drogas nas decisões judiciais. Em seguida, ressalta-se o emprego de termos como “poluição visual”, “desrespeito à paisagem urbana”, ao “ordenamento urbano” ou ao “meio ambiente urbano” como justificativa para a manutenção da criminalização da pichação, em oposição às condições para a atipicidade do grafite.

Quanto ao primeiro ponto, conforme decisão do TJPR de 2020, o juiz caracteriza a pichação como “vandalismo, falta de educação, tentativa de marginais em impor suas frustrações perante uma comunidade, enfim, pichação nada mais é que uma manifestação marginal no pior sentido da palavra”. No legislativo, acima foi apontado o argumento de que

pichação é comumente “promovida por adolescentes, muitos dos quais lamentavelmente envolvidos com gangues, se não violentas, no mínimo delinquentes” (BRASIL, 2007c, p. 2).

A menção ao agente delinquente como fundamentação para a criminalização converge com o que apontam Nilo Batista, Alejandro Alagia, Alejandro Slokar e Raúl Zaffaroni (2003) a respeito da centralidade desse estereótipo na criminalização primária e secundária do sistema penal. Nos termos de Alessandro Baratta (2011, p. 161), enquanto a criminalização primária corresponde ao momento de produção de leis e decisão das condutas configuradas como crimes, a criminalização secundária consiste no exercício da ação punitiva sobre aqueles que incidem nos tipos penais.

Tanto no momento de criminalização primária ora estudado, correspondente ao trâmite do Projeto de Lei que afastou a tipicidade do grafite, manteve a da pichação e criminalizou a venda de tintas em *spray* para jovens com menos de 18 anos, quanto no momento de criminalização secundária, equivalente ao momento da incidência da ação punitiva (seja policial ou judiciária), verifica-se a menção ao estereótipo de delinquente.

Nilo Batista, Alejandro Alagia, Alejandro Slokar e Raúl Zaffaroni destacam que, ao centralizar a criminalização nesta figura, o critério seletivo da incidência da ação punitiva passa a corresponder a componentes de classe social, étnico, etários, de gênero e estéticos (ALAGIA *et al.*, 2003, p. 46). No mesmo sentido, Cirino dos Santos aponta que se acaba criminalizando “indivíduos vulneráveis selecionados por estereótipos, preconceitos e outros mecanismos ideológicos dos agentes de controle social - e não pela gravidade do crime ou pela extensão social do dano” (SANTOS, 2014, p. 13).

A partir dos estudos de Glória Diógenes e Alexandre Barbosa Pereira (2020), é possível questionar a valoração negativa, observada nos julgados do TJPR e nos pareceres das Comissões da Câmara dos Deputados, da relação entre pichação e jovens majoritariamente de bairros pobres periféricos e, portanto, marginais. Importante o apontamento de que “marginalidade”, neste artigo, não possui valoração negativa ou se refere à criminalidade, mas corresponde ao que está na margem ou afastado do centro, seja social ou geográfico.

Para os autores acima mencionados, as “manifestações estéticas, principalmente em sua expressão mais marginal, o pixo, apresentam-se como uma resposta ao estado de crise permanente em que vivem os jovens pobres e negros brasileiros em suas periferias urbanas” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 772).

Os autores destacam o caráter político da pichação e o significado que carrega, apontando que os agentes, “ao escolherem as áreas mais centrais e enobrecidas para marcar com sua arte de rua, estão incessantemente a desconstruir e reconstruir as fronteiras entre centro e periferia, recusando-se a redução ao papel de vítimas segregadas” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 773). Em oposição à compreensão da pichação como

“tentativa de marginais em impor suas frustrações” (PARANÁ, 2020), a ação de pichadores pode ser compreendida como um gesto político, “encontra-se no jogo da resistência e da dominação, na arte de saber desdobrar imaginários, redefinir linguagens e inventar novos modos de ação e presença no mundo” (MARQUES; OLIVEIRA, 2014, p. 78)

No documentário “Pixo”, foram entrevistados pichadores que explicam o que manifestam. Entre esses relatos, destacam-se os seguintes: “muita gente *né meu*, da periferia, da pobreza aí *né meu*, do mundo aí, *gostaria* de falar e não tem condições de falar *né meu*, de se expressar *né meu*, só quem tem o direito de falar, quem tem o direito de opinar nas coisas é os *gravatados né meu*”, “os governantes aí ver que a gente *tá* atento aí, tudo que *tá* acontecendo de errado aí, a voz do povo aqui nos muros”, “arte da pobreza, que expõe tudo que a gente sente, sentimentos que ninguém quer vê, sentimentos que todo mundo fecha os olhos assim *pra...* que não quer prestar atenção *né*” (PIXO, 2009). Tais relatos indicam, portanto, a pichação como a voz dos marginalizados, daqueles aos quais não é concedido o espaço de fala, tornando a pichação a ocupação do espaço renegado.

A menção do legislativo e do judiciário à criminalidade, à delinquência e à marginalidade expõem o desejo de afastamento da manifestação dos sujeitos postos à margem, evidentemente com marcadores raciais e de classe. Assim, a criminalização dessa manifestação não se restringe ao dano causado à propriedade do bem pichado, mas representa as condições de aparecimento da voz pública.

Em segundo lugar, ressalta-se a reiteração do uso dos termos “poluição visual”, “desrespeito à paisagem urbana”, a violação ao “ordenamento urbano” e ao “meio ambiente urbano”. Observa-se a caracterização da pichação como “vandalismo gratuito contra o ordenamento urbano das cidades” (PARANÁ, 2020) sem, no entanto, conceituar o termo “ordenamento urbano”. Novamente, em decisão posterior, indica-se a pichação como conduta que coloca “em risco o meio ambiente e o ordenamento urbano” (PARANÁ, 2022).

O que se entende pelos conceitos mencionados, no entanto, é incerto. Segundo Fensterseifer e Sarlet (2021), o Direito Ambiental brasileiro acolheu, na regulação jurídica do meio ambiente, um conceito amplo. Na Lei de Política Nacional do Meio Ambiente (Lei n. 6.938/1981), define-se meio ambiente como o “conjunto de condições, leis, influências e interações de ordem física, química e biológica, que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas”. Os conceitos de degradação e poluição estão previstos nos seguintes incisos do mesmo artigo, indicando aquela como “a alteração adversa das características do meio ambiente” e esta como degradação da qualidade ambiental resultante de atividades que direta ou indiretamente, dentre outras consequências, “afetem as condições estéticas ou sanitárias do meio ambiente”.

Fensterseifer e Sarlet (2021, p. 373) apontam duas dimensões do meio ambiente: natural e humano/social, sendo que esta é composta pelas subdimensões do ambiente urbano, cultural e do trabalho. A respeito do meio ambiente urbano, os autores explicam que

“é integrado pelos prédios, ruas, equipamentos públicos, pontes, projetos arquitetônicos, entre outros elementos artificiais, que caracterizam a paisagem urbana” (FENSTERSEIFER; SARLET, 2021, p. 366), ou seja, aquilo que é resultado da intervenção humana.

A menção de que a pichação é contrária ao ordenamento urbano ou ao meio ambiente urbano carece da justificativa a respeito do modo que ocorre a suposta violação, uma vez que é necessário compreender os requisitos objetivos do que identifica determinada manifestação como poluição visual no meio urbano.

Considerando a extensão do conceito de “meio ambiente” e “poluição”, a indicação do porquê a pichação, em oposição ao grafite, lesa o bem jurídico em questão é central para a própria manutenção do tipo penal, uma vez que está previsto no Capítulo de Crimes contra o Meio Ambiente, Seção de Crimes contra o Ordenamento Urbano e Patrimônio Cultural (Lei n. 9.605/1998).

A partir da identificação do remetimento da conduta de pichação à criminalidade e à poluição visual, é possível compreender que a justificativa do tipo perpassa incômodos em relação ao aparecimento de tal manifestação, decorrente de seus agentes, da resistência no jogo de dominação dos espaços urbanos e da afirmação política.

Diógenes e Pereira (2020) afirmam que, independentemente de demandar para si o rótulo de arte ou sua inserção na política, o pixo promove visíveis alterações na paisagem urbana e no cotidiano político da cidade. Apontam que tal manifestação se assemelha a um tipo de ruído “que se propaga em multissonos, em multissentidos, em multiescritas, podendo ser confundido, invisibilizado e, concomitantemente, avultado, provocando irritação no dia a dia das cidades” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 761). A irritação com a manifestação marginal implica na busca de seu afastamento, especialmente por meio da criminalização da conduta que subverte o enquadramento do que pode aparecer no ambiente urbano.

Além disso, conforme acima apontado, o conceito de ambiente urbano é amplo e integra múltiplas intervenções urbanas, no entanto, enquanto algumas são aceitas na estética urbana, outras são afastadas. A diferença entre as artes urbanas, admitidas ou não, não reside necessariamente entre grafite e pixo, “a diferença dar-se-ia entre as intervenções que tentam subverter a lógica de ocupação dos espaços e as que seriam instrumentalizadas como agentes de desenvolvimentos mais mercadológicos de gentrificação” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 763).

O esforço teórico do poder judiciário e do poder legislativo objeto dessa análise evidenciam que há desejo de afastar a pichação não somente por caracterizar violação à propriedade. No entanto, conforme visto no item 2, a condenação por pichação é centralizada na existência de autorização por parte do proprietário do bem pichado. A falta de anuência gera a compreensão da existência também de dano ao meio ambiente, mas se houver autorização restaria afastada a discussão da lesão ao bem jurídico coletivo.

O patrimônio já é protegido por outros tipos penais na legislação brasileira, dos quais destaca-se o dano simples, previsto no artigo 163 do Código Penal, com a redação “destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia”. A pena deste crime é de detenção, de um a seis meses, ou multa. Destaca-se a alternatividade entre a pena privativa de liberdade e a pena de multa.

A pichação, diferentemente, possui como pena a detenção, de três meses a um ano, e multa. Evidencia-se a cumulatividade entre as diferentes espécies de pena e, em comparação à pena para dano simples, o aumento em três vezes da pena mínima, bem como o aumento dobrado da pena máxima. A maior rigorosidade na punição demonstra a relevância, para o legislador, de evitar o aparecimento da manifestação não consentida pelos donos dos espaços urbanos.

Assim, a partir da análise dos termos relacionados à pichação e da valoração subjetiva da conduta no legislativo e judiciário, a centralidade da autorização para o enquadramento da manifestação urbana como crime remete ao controle do que é cabível ou não na estética urbana. Configura-se o indesejável como “poluição visual” ou violação ao “ordenamento urbano”. Por outro lado, dar ao proprietário de bens o poder de autorizar ou não as manifestações urbanas que privativamente desejar contraria justamente o fundamento de que a pichação protegeria o meio ambiente, bem jurídico coletivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da distinção entre pichação e grafite introduzida pela Lei n. 12.408/2011, ficou delineado como excludente de ilicitude o objetivo de valorização artística condicionado à autorização pelo proprietário do bem. A legislação reforça a dualidade entre as condutas a partir do raciocínio de que “pichação é degradação e não é arte, então é crime; grafite não é degradação e é arte, então não é crime” (ALMEIDA; MANTELLI, 2017, p. 73).

Ainda a respeito da análise do tipo penal, feita a comparação entre o crime de pichação e os tipos de dano previstos no Código Penal, na perspectiva de Rogério Greco (2017) há possibilidade de enquadramento daquela no verbo-núcleo “deteriorar” do art. 163 do Código Penal, relativo ao dano simples.

Quanto à análise jurisprudencial do TJPR, identificou-se que a justificativa da condenação por pichação foi majoritariamente a lesão da conduta aos bens jurídicos propriedade e meio ambiente urbano. No entanto, a partir das análises individuais das decisões, a ausência de autorização do proprietário do bem pichado é o elemento central para o enquadramento como conduta ilícita e conseqüente condenação.

Conforme teoria de Claus Roxin, o injusto penal corresponde à lesão ou colocação em perigo de um bem jurídico (ROXIN, 2009, p. 39). Assim, a condenação judicial significa

resposta à lesão ao bem jurídico tutelado pelo tipo penal. No caso da pichação, conforme obtido nas análises das decisões do TJPR, a ausência de autorização (e caracterização da violação à propriedade) é o que determina a sentença condenatória, de modo que a centralidade desta afasta a apuração a respeito da violação ao bem jurídico meio ambiente.

Ressalta-se, no entanto, que o crime está previsto na Lei de Crimes Ambientais, na Seção de Crimes contra o Ordenamento Urbano e Patrimônio Cultural. Assim, no trâmite do Projeto de Lei n. 706/2007, buscou-se os fundamentos legislativos para o afastamento da tipicidade do grafite e sua manutenção no caso da pichação. Observaram-se duas questões principais: a ligação feita pelos membros do poder legislativo entre a pichação e a criminalidade ou marginalidade e a compreensão da pichação como “poluição visual” ou violação ao “ordenamento urbano”.

Por outro lado, fora dos enquadramentos negativos estabelecidos pelo direito, a pichação pode ser compreendida como gesto político, como jogo da resistência e da dominação, modos de ação e presença no mundo (MARQUES; OLIVEIRA, 2014, p. 78), desconstrução de fronteiras entre centro e periferia (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 773) e “resposta ao estado de crise permanente em que vivem os jovens pobres e negros brasileiros em suas periferias urbanas” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 772).

Além disso, o emprego de termos como “desrespeito à paisagem urbana”, a violação ao “ordenamento urbano” e ao “meio ambiente urbano” não é acompanhado de requisitos objetivos para a identificação do que torna determinadas manifestações “poluição visual”.

A alegação genérica de que a pichação lesiona o bem jurídico meio ambiente possibilita o afastamento de manifestações urbanas a partir de valorações subjetivas. No caso da pichação, a referência no legislativo ao vínculo da conduta à marginalidade evidencia que critérios sociais e raciais influenciam significativamente na decisão do que pode aparecer no espaço urbano. Assim, é possível compreender que a justificativa do tipo penal perpassa incômodos em relação a tal aparição, decorrente de seus agentes, da resistência no jogo de dominação dos espaços urbanos e da afirmação política promovida pelo registro não autorizado nos muros urbanos.

Se as decisões judiciais, no entanto, centralizam a falta de autorização do proprietário como condição para a condenação, tornam a pichação uma questão de lesão à propriedade privada. A lesão ao meio ambiente fica condicionada à confirmação privada sobre a inscrição em seu bem, já que se houver autorização, não seria compreendida como poluição visual ou como violação ao ordenamento urbano, que são bens evidentemente coletivos.

Na Câmara dos Deputados, apontou-se que “a ação de pichadores tem causado inúmeros danos à sociedade” (BRASIL, 2007b, p. 2). A contradição central é que, se hou-

ver autorização do privado, afasta-se o debate sobre o suposto dano social, uma vez que com a anuência haveria exclusão da ilicitude.

Por fim, a partir da própria teoria de Claus Roxin, entende-se que o direito penal deve ter aplicação subsidiária a outras medidas político-sociais para garantir o objetivo buscado e que afetem em menor medida a liberdade dos cidadãos (ROXIN, 2009, p. 16). Embora coubesse discussão a respeito da legitimidade do direito penal para tutelar a integridade da propriedade privada, este artigo limita-se ao questionamento da existência de um tipo penal específico para a conduta de pichar, especialmente por apresentar maior gravidade em termos de pena.

Observa-se, do estudo realizado, o desejo de afastamento da pichação não pela gravidade da conduta ou significativa diferença do dano à propriedade em relação ao previsto no artigo 163 do CP, mas por fazer aparecer as vozes abafadas. Pancada, um dos expressivos interlocutores do pixo em Fortaleza, em entrevista realizada por Diógenes, resume o incômodo causado pela pichação e o porquê a ausência de autorização pelo proprietário do bem é central para configuração do crime: “todo pixo é um ato político, porque é um tapa na cara na ideia de propriedade privada, porque subverte as normas usuais de como seus habitantes devem usar a cidade” (DIÓGENES; PEREIRA, 2020, p. 767).

REFERÊNCIAS

ALAGIA, Alejandro; BATISTA, Nilo; SLOKAR, Alejandro; ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **Direito penal brasileiro I**. 4. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

ALMEIDA, Julia de Moraes; MANTELLI, Gabriel Antonio Silveira. Grafite/arte, pichação/crime? Análise do caso paulistano à luz do direito ambiental e da criminologia cultural. *In*: COSTA JR., Ivo da *et al.* (org.). **Teoria e empiria no direito**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017. v. 1. p. 63-74.

BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do direito penal**: introdução à sociologia do direito penal. 6. ed. Tradução de Juarez Cirino dos Santos. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei n. 706/2007**. Altera o Caput do art. 65 da Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1988, dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas spray para menores de 18 anos e dá outras providências. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2007a. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?cod-teor=450591. Acesso em: 17 set. 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Relatório Projeto de Lei n. 706/2007**. Comissão de Desenvolvimento econômico, indústria e comércio (CDEIC). Parecer do Relator, Dep. Miguel Corrêa Jr. (PT-MG), pela aprovação do Projeto de Lei n. 706/2007 e das Emendas de Relator de n. 1

a 4, da Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2007b. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=499159. Acesso em: 17 set. 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Projeto de Lei n. 706/2007**. Comissão de Meio Ambiente de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (CMADS). Parecer do Relator, Dep. Germano Bonow (DEM-RS), pela aprovação, com emendas. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2007c. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=471793. Acesso em: 17 set. 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Relatório Projeto de Lei n. 706/2007**. Comissão de Meio Ambiente de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (CMADS). Parecer do Relator, Dep. Leonardo Monteiro (PT-MG), pela aprovação. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2010. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=761675. Acesso em: 17 set. 2022.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940**. Código Penal. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1940. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 27 jul. 2021.

BRASIL. **Lei n. 6.938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1981. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6938compilada.htm. Acesso em: 15 nov. 2022.

BRASIL. **Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 27 jul. 2021.

BRASIL. **Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm. Acesso em: 22 jul. 2022.

DIÓGENES, Glória; PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rasuras, ruídos e tensões no espaço público no Brasil: por onde anda a arte de rua brasileira? **Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 759-779, set./dez. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dilemas/a/V7fkzwxYvBb7vg459cHpmgw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FENSTERSEIFER, Tiago; SARLET, Ingo Wolfgang. **Curso de direito ambiental**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2021.

GRECO, Rogério. **Curso de direito penal**: parte especial. v. II. 14. ed. Niterói, RJ: Impetus, 2017.

JAKOBS, Gunther. **Proteção de bens jurídicos?**: sobre a legitimação do direito penal. Tradução de Pablo Rodrigo Afflen. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2018.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. Cenas de dissenso e processos de subjetivação política na poética enunciativa das pixações. **Libero**, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 71-84, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/08/08-Ana-e-Angela.pdf>. Acesso em: 5 out. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 2ª Câmara Criminal. **Acórdão n. 0004205-25.2017.8.16.0109**. Relator: Desembargador Luis Carlos Xavier. Mandaguari, 5 jun. 2020a. Disponível em: <https://portal.tjprtransversalizaprudencia/j/4100000012934131/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0004205-25.2017.8.16.0109#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0006341-69.2020.8.16.0018**. Relator: Juiz Aldemar Sternadt. Maringá, 1 dez. 2020b. Disponível em: <https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000013351431/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0006341-69.2020.8.16.0018#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0009982-29.2018.8.16.0182**. Relatora: Juíza Manuela Tallão Benke. Curitiba, 28 fev. 2020c. Portal de Jurisprudência. Disponível em: <https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000010561991/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0009982-29.2018.8.16.0182#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0052764-22.2016.8.16.0182**. Relatora: Juíza Manuela Tallão Benke. Curitiba, 17 fev. 2020d. Portal de Jurisprudência. Disponível em: <https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000009986971/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0052764-22.2016.8.16.0182#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0001036-05.2017.8.16.0182**. Relator: Juiz Emerson Luciano Prado Spak. Curitiba, 7 fev. 2022a. Disponível em: <https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000013665651/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0001036-05.2017.8.16.0182#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0002474-63.2018.8.16.0204**. Relator: Juiz Tiago Gagliano Pinto Alberto. Curitiba, 7 fev. 2022b. Disponível em: <https://portal.tjprtransversalizaprudencia/j/2100000017433231/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0002474-63.2018.8.16.0204#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PARANÁ. Tribunal de Justiça do Paraná. 4ª Turma Recursal. **Acórdão n. 0009032-83.2019.8.16.0182**. Relatora: Juíza Pamela Dalle Grave Flores. Curitiba, 25 set. 2022c. Portal de Jurisprudência. Disponível em: <https://portal.tjpr.jus.br/jurisprudencia/j/2100000021294391/Ac%C3%B3rd%C3%A3o-0009032-83.2019.8.16.0182#>. Acesso em: 29 set. 2022.

PICCOLI, Fernando. **Riscos rebeldes**: notas etnográficas e criminológicas sobre a pichação. 2014. 19p. Dissertação (Mestrado em Ciências Criminais) – Faculdade de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2014. [Texto parcial]. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/6923/1/000462471-Texto%2bParcial-0.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

PIXO. Direção de Roberto T. Oliveira. Produção de Roberto T. Oliveira. Roteiro: João Walner. Música: Ice Blue, Dj Cia, Tejo Damsceno. 2009. Color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 15 nov. 2022.

ROXIN, Claus. **A proteção de bens jurídicos como função do direito penal**. Tradução de André Luís Callegari. 2. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2009.

SANTOS, Juarez Cirino dos. **Direito penal**: parte geral. 6. ed. Curitiba: ICPC, 2014.

NFT: ARTE DIGITAL E DESIGUALDADE

Francisco Gubert Garcez Duarte
Mateus Baptista Siqueira

SUMÁRIO

1. Introdução: arte digital. 1.1. O conceito de arte digital. 1.2. Desenvolvimento da arte digital. 2. NFTs e o sistema *blockchain*. 2.1. Regulação internacional da propriedade intelectual. 2.2. Direito autoral no meio digital. 3. Direito autoral digital e os NFTs. 3.1. NFT e a propriedade industrial. 4. Dificuldades e insuficiências dos NFTs. 4.1. O caso dos NFTs incorporados. 4.2. O caso dos NFTs simples. 4.2.1. Descentralização. 4.2.2. Ausência de legislação específica. 4.2.3. Ausência de transferência real da obra comprada. 5. Considerações finais. Referências.

1 INTRODUÇÃO: ARTE DIGITAL

Tecnologias baseadas em *blockchain*, desconhecidas a menos décadas atrás, ganham cada vez mais espaços na sociedade e funcionalidades e, conseqüentemente, também ganham grande repercussão e notoriedade.

A instrumentalização da tecnologia *blockchain* como meio para criação de criptomoedas, como o *bitcoin* e o *ethereum*, tem questionado o controle dos bancos centrais nacionais sobre a emissão de moedas e causado algumas das principais mudanças no mercado financeiro.

Além da criação de moedas e outros bens fungíveis, o uso de tecnologias baseadas em *blockchain* para criação de ativos, também chamados de “*tokens*”, infungíveis vem ganhando notoriedade em diversas áreas, como notarial, imobiliária, jogos digitais, músicas, bancos, internet das coisas e contratos inteligentes.

Mas é no mercado da arte que esses ativos intangíveis baseados em *blockchain* – chamados de NFTs – têm se expandido e ganhado maior repercussão, seja pelo alto preço de algumas das obras de arte em NFT ou pelo fato inusitado de se comprar uma obra virtual.

Apesar da notoriedade do uso dos NFTs no mercado da arte, ainda há muita dúvida quanto à sua tutela jurídica, especialmente quanto aos direitos autorais das obras em NFT.

O presente trabalho busca justamente investigar as origens e as causas do uso dos NFTs no mercado de arte digital e, questionar se é possível pensar em uma tutela de direito autorais e de propriedade industrial envolvendo essas obras.

1.1 O conceito de arte digital

Para compreender a realidade do uso dos NFTs no mercado da arte, é essencial que se trate da origem da arte digital e, principalmente, das demandas dos artistas digitais, buscando entender se a utilização dos NFTs poderia, de alguma forma, fomentar essas demandas.

A arte digital – que, por si só, é um termo que aglutina dois termos polissêmicos e com uma grande complexidade de definição (RODRIGUES, 2012) – possui diferentes significados.

Em um conceito mais restritivo, a arte digital pode abranger todas as obras de arte que se utilizam exclusivamente de ferramentas digitais, por códigos binários, desde sua produção a sua apresentação (CUESTA VALERA; VALDÉS; MUÑOZ VIÑAS, 2021), ou como uma combinação entre uma linguagem visual especificamente mediática e a utilização do computador ou da internet “com um resultado que não seria alcançável por outros meios” (LIESER, 2009, p. 13).

Esses conceitos restritivos, apesar de majoritários, não são os mais adequados para o presente trabalho, uma vez que consideram como arte digital apenas as artes feitas exclusivamente através de código binário, o que exclui as obras feitas fora do meio virtual mas posteriormente incluídas nele.

Essas obras “importadas” para o meio virtual são especialmente relevantes para o estudo do NFT, diante do surgimento de diversas obras de arte físicas que são trazidas para o universo digital.

Exemplo disso são as chamadas “destruições criativas”, em que se compram obras de arte física com o intuito de destruí-las com o intuito de criar dois NFTs, um da obra antes que fosse queimada e outro com as cinzas da peça (CIDRI; WACHOWICZ, 2021). Apesar de eventual revolta que o movimento possa causar, como parte do movimento de popularização da tecnologia NFT, deve estar dentro do presente estudo.

Uma vez que essas obras “importadas” ao meio digital também são relevantes para a análise que se pretende, empregamos um conceito que abarca tanto as artes que só poderiam ser feitas pelo uso do meio virtual como também aquelas que foram posteriormente

trazidas a esse meio: arte digital seria “todas as manifestações artísticas realizadas por um computador” (LIESER, 2009, p. 11).

1.2 Desenvolvimento da arte digital

Além da definição, é importante indicar o momento histórico de surgimento da arte digital e sua popularização. Esse momento é na terceira revolução industrial (CUESTA VALERA; VALDÉS; MUÑOZ VIÑAS, 2021), a partir da década de 1980, em que houve uma popularização dos computadores pessoais, permitindo um maior contato entre o público e o meio digital, o que foi intensificado ainda mais com o advento da internet, dos notebooks, celulares, smartphones, conexões de alta velocidade e com as redes sociais.

Evidentemente, a popularização do meio digital, como uma nova maneira de expressão e comunicação, também teve impacto na produção e representação artística. Para Bo Xing (2018), a emergência da arte digital decorreu de três fatores principais:

Primeiramente, é uma prática comum que os artistas, especialmente os profissionais jovens, usem uma ampla variedade de artes de mídia para propósitos criativos, produzindo imagens estáticas/dinâmicas, além de manipularem trilhas sonoras e *scripts* de texto;

Segundamente, a arte digital não é uma prática isolada, dividida das demais formas de arte, ela é essencialmente uma metodologia que incorpora todos os tipos de interconexões com outros exercícios artísticos associado com uma outra maneira de apresentação, demonstrando que nós estamos testemunhando e experienciando uma nova onda de revolução criativa; [e]

Por último, mas não menos importante, é importante notar que um exército de artistas digitais estão atualmente trabalhando em diversas indústrias ao lado de técnicos de hardware e software, encarregados da inovação. (XING, 2018, [s.p.]).

Diferentemente do artista convencional, o artista digital se destacou por desempenhar funções que iam além da própria produção, como um maior acesso a ferramentas de criação, meios de divulgação e maior interação com o público (INSTITUTO OBSERVATÓRIO DO DIREITO AUTORAL, 2021). O artista, agora tanto criador como divulgador de seu trabalho, ganhou maior autonomia na mesma medida que ganhava novas atribuições.

Apesar de maior autonomia nos setores de criação, divulgação e interação, a inserção da arte no meio virtual trouxe um grande dilema quanto à remuneração e monetização das obras (CUESTA VALERA; VALDÉS; MUÑOZ VIÑAS, 2021).

Por outro lado, a popularização de mecanismos de criação significou também a disponibilização de ferramentas de desenvolvimento de obras pelo público geral, permitindo que, nas palavras de Joseph Beuys “qualquer um pode ser um artista”.

Além disso, as obras inseridas no meio virtual são marcadas pela sua replicabilidade, publicidade e abundância de obras. As obras digitais podem ser copiadas ilimitadamente, sem que haja diferenças entre as cópias e a versão original (CHIERICO, 2017). Esse é um ponto central, porque esses três fatores acabam afetando um aspecto fundamental no mercado da arte, a exclusividade (BENJAMIN, 2003).

Sem exclusividade, não há atrativos econômicos, por parte dos colecionadores de arte, em obter a versão original de uma obra virtual. Afinal, não teria sentido comprar uma obra que está disponível, e com as mesmas características e qualidade, no meio virtual. O valor atribuído à obra é algo central porque, além de um valor individual e de utilidade atribuído a ela, também há um valor simbólico social (LANA, 2021).

O artista busca uma interpretação de sua obra digital como um ativo econômico imaterial, sobre o qual se reivindicam direitos de propriedade intelectual (CUESTA VALERA; VALDÉS; MUÑOZ VIÑAS, 2021). Em resposta a essa necessidade, foram desenvolvidos mecanismos de venda on-line de arte digital que garantissem a certificação de autoria e propriedade da obra digital, principalmente para alavancar a monetização das obras. Um dos mecanismos mais explorados foi a chamada “criptoarte”, a venda da obra digital acompanhada de um certificado criptográfico, o NFT (FRANCESCHET, 2019).

2 NFTS E O SISTEMA BLOCKCHAIN

Os NFTs (sigla inglês para “*non-fungible token*”), são uma espécie de token criptográfico com o objetivo de criar uma escassez digital que possa ser devidamente verificada. Diferentemente das criptomoedas como a Bitcoin, os NFTs não são fungíveis, isto é, não são intercambiáveis entre si. O objetivo do NFT é justamente o de representar a unicidade e escassez de seu ativo.

Na sua forma básica, os NFTs são metadados gravados na cadeia de blocos da *blockchain* através de contratos inteligentes (artigo). O processo de gravar ou “mint” estes dados na cadeia de blocos (*blockchain*) consome uma grande quantidade de energia computacional e recursos. A média de preço de uma troca de NFTs pode chegar ao equivalente a 100 dólares em energia (ou “gas”) (LANA, 2021).

Para pensar na tutela dos direitos autorais dos NFTs, é necessário distingui-los entre incorporados e simples. Os NFTs incorporados são aqueles em que a obra é criada ou digitalizada e então é carregada e/ou incorporada no *blockchain*. É um processo que exige a inclusão de toda obra em *blockchain*, demandando muito mais custos e energia para que

seja produzida. Já os NFTs simples são os mais comuns e ocorrem quando a obra não é inteiramente carregada, mas o que se gera é um certificado de propriedade da obra em NFT (CIDRO; WACHOWICZ, 2021).

Os NFTs “incorporados”, ou diretamente inscritos na cadeia de blocos em sua totalidade, são incomuns dados aos custos proibitivos desse tipo de processo, podendo totalizar milhares e até milhões de dólares gastos em “gas” para completar a transação dependendo do tamanho do arquivo inscrito (GUADAMUZ, 2021)

Os NFTs simples funcionam como um certificado de propriedade do bem original, mas não se confundem com estes. Nesse sentido, qualquer referência àquele arquivo na base de dados irá gerar necessariamente a mesma sequência alfanumérica, garantindo a validade da propriedade de determinado arquivo. Assim, o proprietário de um NFT tem controle sobre o token, mas não sobre o bem digital em si (LANA, 2021).

A popularização do comércio por meios digitais deu a esse mercado substancial relevância econômica, o que demandou novas formas de regulação dos contratos de compra e venda, visando garantir a segurança de compradores, vendedores e a proteção da propriedade de bens digitais.

Por outro lado, o anonimato, a falta de certificação e de garantias claras, bem como a imaterialidade das relações jurídicas estabelecidas pela rede mundial de computadores trazem maior incerteza a esses contratos e insegurança aos usuários.

É nesse contexto que surgem ferramentas capazes de verificar informações dos usuários, como as chaves criptográficas, certificados eletrônicos compostos por longas cadeias matemáticas (chaves) que certificam a identidade do usuário

Entretanto, esse sistema não foi suficiente para solucionar a questão dos registros das transações. No meio de pagamentos tradicionais, tende-se a confiar o registro das transações financeiras a um terceiro – seja uma instituição financeira, empresa, seja o estado. Exemplo disso é a transação da compra de imóvel pelo registro público ou a compra de determinado produto através de uma transação bancária registrada pela instituição (PESSERL, 2021).

Dessas amarras não escapou o mercado em meio digital, cujo comércio passou a ser fortemente dependente nos registros de instituições financeiras tradicionais, garantindo a confiabilidade da compra e venda.

Esses intermediários são hoje fundamentais para a verificação de propriedade e para garantir o processamento de transações em quase todos os mercados contemporâneos, checando cada parte envolvida em uma transação. Esse processo é evidentemente custoso e demanda grande dispêndio de tempo e capital humano.

É a partir dessa problemática, e da busca por um ambiente de negócios livre onde as partes possam trocar diretamente, sem intermediários, que surge o ímpeto para o desenvolvimento da *blockchain* (PESSERL, 2021).

À guisa de introdução, compreende-se por *blockchain* um banco de dados de transações cronologicamente organizadas e registradas por uma rede de computadores. A *blockchain* é criptografada e organizada em divisões menores, os “blocos”. Cada “bloco” de um *blockchain* é formado por dados referentes a múltiplas transações. Cada novo “bloco” representa novas transações, formando um histórico de todas as transações daquele banco de dados em sua história (NOFER *et al.*, 2017).

Esses bancos de dados, ou *blockchains*, não são controlados por nenhum indivíduo ou entidade específica. No caso das criptomoedas, por exemplo, há um *blockchain* que lista os proprietários e suas respectivas propriedades (*bitcoins*, *ethereum* etc.). Em resumo:

Na mais simples descrição, o blockchain é um livro-razão distribuído, ou um banco de dados anexado, do qual cada usuário possui uma cópia atualizada continuamente. Qualquer pessoa que tenha acesso ao livro-razão tem acesso ao mesmo histórico completo de transações e a capacidade de verificar a validade de todos os registros (BODÓ; GERVAIS; QUINTAIS, 2018, p. 314, tradução nossa).

Evidentemente, um sistema sem controlador específico onde qualquer usuário pode adicionar informações ao banco de dados pode parecer, à primeira vista, extremamente suscetível a fraudes ou ataques de terceiros.

Por exemplo, um agente mal-intencionado poderia fazer um registro de propriedade fraudulento atribuindo a si propriedade de algo que não adquiriu. A tecnologia do *blockchain* resolve esses problemas através de uma relação matemática, conhecida como *hash* e um mecanismo de consenso para verificar essas relações matemáticas (FAIRFIELD, 2022).

Uma *hash* é uma relação matemática onde cada conjunto ou entrada de dados gera uma sequência alfanumérica única. Compreenda-se a *hash* como um atestado da cadeia de informações inalterável do momento em que ela foi inserida no *blockchain*. Cada novo bloco gera seu novo *hash* único, que por sua vez serve como base matemática para a criação da nova *hash* de novos blocos.

Portanto, cada novo *hash* conterà em si o *hash* do bloco anterior. Assim, qualquer alteração em um bloco posterior ou anterior deverá gerar, necessariamente, uma nova sequência alfanumérica, quebrando toda a corrente de blocos (FAIRFIELD, 2022).

O ponto fundamental desse sistema, formado pela *hash* de um bloco, os dados representados pela *hash* e a *hash* do bloco seguinte, é que se qualquer um dos dados do bloco for alterado, toda a sequência alfanumérica da *hash* irá se alterar completamente, revelando que houve uma inserção ou remoção de informações da cadeia. Ou seja, se qualquer bloco da *blockchain* for alterado, todos os blocos anteriores e subsequentes se tornarão incongruentes, concluindo-se que houve adulteração dos dados.

Entretanto, esse mecanismo ainda não seria suficiente para evitar eventuais manipulações e alterações de dados. Haveria a possibilidade de um agente mal-intencionado, ou um ataque hacker, manipular todos os blocos, criando uma nova “congruência” falsa na *blockchain*. Para evitar esse problema, o *blockchain* opera através de um mecanismo de “consenso” de vários usuários conhecido como *proof of work* (FAIRFIELD, 2022).

As transações criptografadas e registradas como “blocos” só são adicionadas ao *blockchain* após um processo de validação e autenticação por um certo número de computadores na rede. O “consenso” acerca da validade de um certo voto pode ser atingido de uma série de maneiras, sendo a *proof of work* a forma mais comum, dependendo de um certo uso de processamento e energia de cada máquina para o procedimento (WRIGHT; FILIPPI, 2015).

O mecanismo de consenso funciona através da resolução de problemas matemáticos e cálculos complexos e intensos do ponto de vista do processamento dos computadores, que verificam a compatibilidade das “*hashes*” dos antigos e novos blocos adicionados ao *blockchain*. Trata-se de um processo operacionalmente pesado e que demanda grandes gastos de energia elétrica (WRIGHT; FILIPPI, 2015).

A validação se dá através de um processo criptográfico de marcação de tempo da criação de cada bloco a partir do anterior. Dessarte, cada bloco demora alguns minutos ou mais para ser adicionado, aguardando o fim do processamento pelos usuários da rede (NOFER *et al.*, 2017).

Em suma, toda a cadeia, *chain*, de blocos estão conectadas, sendo que a *hash* de um bloco forma a base matemática para a criação do bloco subsequente. Nesse sentido, para alterar qualquer bloco seria necessário alterar todos os blocos, passando pelo *proof of work* para cada um deles (FAIRFIELD, 2022).

Depois de incluídas no *blockchain*, as informações passam a ser permanentes, não podendo ser alteradas e se tornando um registro preciso que todos os computadores na rede podem usar para verificar um determinado conjunto de dados.

A arquitetura de rede *peer to peer*, ou P2P, evita ainda que se altere o *blockchain* através da alteração de todos os usuários da rede. Isso porque tal arquitetura faz com que todos os pontos da rede (ou computadores, usuários etc.) funcionem simultaneamente como cliente e servidor, inexistindo um servidor central que possa alterar os demais.

Esse sistema torna a alteração de dados extremamente difícil, posto que seria necessário a invasão e controle do poder computacional da maioria da rede de usuários do *blockchain*. Conforme Aaron Wright e Primavera De Filippi:

This makes it harder for potential attackers to corrupt a shared database with false information, unless the attacker owns a majority of the computational power of the

entire network. Blockchain protocols thus ensure that transactions on a blockchain are valid and never recorded to the shared repository more than once, enabling people to coordinate individual transactions in a decentralized manner without the need to rely on a trusted authority to verify and clear all transactions (WRIGHT; FILIPPI, 2015, p. 6)

2.1 Regulação internacional da propriedade intelectual

Com o início da circulação global das obras de arte, ainda nos primórdios do capitalismo e da formação dos estados nacionais, as legislações nacionais ignoravam os direitos autorais de autores estrangeiros à sua jurisdição. As primeiras iniciativas para uma internacionalização da proteção do direito do autor partiram da França, nação de vasta produção artística (VALENTE, 2019).

Contemporaneamente, cada país garante os direitos autorais de autores de outros países em um sistema de proteção recíproca através de tratados internacionais (GANDELMAN, 1997).

A necessidade de se constituir um regime internacional de proteção à propriedade intelectual e do direito autoral teve como consequência a elaboração de uma série de tratados internacionais. Começando com a Convenção de Paris (1883), primeiro acordo internacional sobre propriedade intelectual, seguiu-se já em 1886 com a Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas, marco fundamental do regime internacional de proteção do direito autoral. O sistema jurídico brasileiro sobre o tema se encontra fortemente influenciado por este último marco normativo.

Posteriormente, na revisão de Estocolmo da Convenção de Paris (1967) foi criada a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) e a partir de 1994 a OMC passa a firmar entendimentos conjuntos sobre o tema, resultando na negociação do acordo TRIPS, ou o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio. O tratado aborda a proteção dos direitos autorais, de obras artísticas e literárias, programas de computador e outros direitos conexos (WACHOWICZ, 2017).

Ressaltando de maneira mais clara a necessidade de uma legislação específica para abarcar as diferenças entre a propriedade intelectual e o direito autoral, a OMPI aprovou outros dois tratados específicos sobre a questão do direito do autor: o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor (WCT – World Copyright Treaty) e o Tratado da OMPI sobre Interpretação, Execução e Fonogramas (WPPT – World Performance Phonograms Treaty), seguidos pelo Tratado de Beijing sobre Interpretações e Execuções Audiovisuais (BTAP) (COSTA NETTO, 2019).

A Convenção de Berna, da qual o ordenamento jurídico brasileiro extraiu grande parte de suas bases sobre a regulação do direito autoral, define que: os Estados-parte se

constituem em união para a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas. No marco da Convenção, “obras literárias e artísticas” compreendem “todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão”. Incluem-se também no conceito de direito do autor protegido pela convenção os programas de computador (BARBOZA; FERNEDA; SAS, 2021)

Em consonância com o disposto nos tratados internacionais, o artigo 7º da Lei n. 9.610/98 brasileira define como obras intelectuais protegidas pelo direito do autor:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro.

Nos marcos das normativas internacionais, da Convenção de Berna e da OMPI, para que a obra seja protegida pelo direito do autor ela deve ser exposta e exteriorizada perante a terceiros, por meios materiais ou imateriais, e que apresente originalidade ou criação intelectual específica (BARBOZA; FERNEDA; SAS, 2021).

2.2 Direito autoral no meio digital

A popularização da internet e o crescimento do comércio digital e do desenvolvimento de tecnologias digitais de produção e comercialização da arte geram uma série de problemas que dificultam a tutela do direito autoral neste ambiente. Conforme os apontamentos de Marcos Wachowicz:

A questão da tutela do bem intelectual na sociedade informacional possui uma complexidade de fatores que se conjugam: (i) a ausência de direito interno positivo eficaz diante dos limites do Estado em regulamentar o ciberespaço; (ii) a necessidade de redimensionar a concepção tradicional dos direitos intelectuais, cujos primados clássicos foram erigidos com a Revolução Industrial e protegidos pela regulamentação interna dos Estados, que assegurava a eficácia e a estabilidade ao sistema dentro daquele contexto tecnológico; e (iii) a revolução tecnológica que, ao reinseri-los em um ambiente digital, demonstrou de forma cabal as limitações dos direitos autorais e industriais propostos com base nas Convenções de Berna e Paris. O bem intelectual está altamente internacionalizado e globalizado, apontando para o esgotamento dos limites do tradicional Estado-nação, incapaz de, por si só, regulamentá-lo, controlá-lo e protegê-lo na sociedade informacional (WACHOWICZ, 2017, p. 3).

A conquista tecnológica da disseminação da internet, reduzindo as barreiras espaciais e temporais para o comércio, para a comunicação e o acesso à informação, é acompanhada de uma série de desafios para o direito do autor. Nesse contexto, percebe-se um enfraquecimento das teorias tradicionais do direito autoral frente à rápida mudança tecnológica (WACHOWICZ, 2017).

A tecnologia surge ainda como instrumento para a produção de novas expressões artísticas, a arte digital. Trata-se daquela que “explora computadores (ferramentas, tecnologias e conteúdo de informação codificados digitalmente) como uma ferramenta e material para a criação.” (BARBOZA; FERNEDA; SAS, 2021, p. 109).

Gandelman (2001, p. 186) explicita a problemática ao elucidar como:

Com a Internet, tal proteção está quase caducando; daí as discussões em nível internacional, em busca de adaptações que permitam o funcionamento pleno dos diplomas legais. Um dos aspectos cruciais dos debates é a definição jurídica da transmissão eletrônica de obras protegidas pelo direito autoral. Ela é uma reprodução, uma distribuição, ou ambas? E, na era digital, os conceitos tradicionais de “copiar” ou “distribuir” estão sendo desafiados. Outra dúvida: de quem é a responsabilidade sobre as violações de direitos autorais na Internet? Do servidor de acesso, ou de quem incorpora conteúdo e os transmite?

Conforme previamente delimitado, o direito autoral se baseia em dois princípios gerais: a proteção de obras autorais e a punição às obras não originais, como o plágio.

Ocorre que no ambiente digital, a possibilidade de reprodução ilimitada sem suporte físico de obras alheias coloca a discussão sobre a proteção dos direitos autorais em outro patamar. As possibilidades de infração se tornam incontáveis e extremamente resistentes a qualquer regulação. A natureza da internet como rede internacional agrava o problema substancialmente, posto que exige certa coordenação internacional para coibir eventuais abusos cometidos por este meio. Conforme Sérgio Vieira Branco Júnior, a tecnologia permite o compartilhamento a custos baixíssimos de obras protegidas pelo direito autoral, e ao mesmo tempo dificulta consideravelmente a distinção entre as cópias e a versão original da obra (BRANCO JÚNIOR, 2007).

Evidentemente, mesmo no ambiente digital, o direito de reprodução de uma obra artística é exclusivo do titular da obra, e qualquer armazenamento ou compartilhamento desse material por outrem sem autorização do titular acarreta violação do direito autoral (GANDELMAN, 1997).

No caso específico dos NFTs, por exemplo, é de grande importância o conceito de obra derivada, previsto na LDA em seu artigo 4º, VI, g, isto é, a adaptação de uma criação original, que permanece entretanto vinculado aos direitos autorais do titular da

obra originária, que tem o direito exclusivo de autorizar qualquer adaptação a sua obra (GANDELMAN, 1997).

Um caso importante para a análise das *blockchains* e do direito autoral no espaço digital é a proteção da autoria do software. O direito autoral se expandiu também para esse tipo de obra, marcada por características mais funcionais e utilitárias. De acordo com Luiz Guilherme Valente:

Ainda que tal posição não tenha sido positivada na Convenção de Berna, o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor equipara a proteção dos programas de computador àquela concedida às obras literárias O Brasil, contudo, não é signatário desse documento (VALENTE, 2019, p. 266).

A problemática da regulação da autoria no cenário digital fica clara ao se analisar os marcos normativos relevantes para o tema. A Lei de Direitos Autorais (LDA) garante que são direitos morais do autor reivindicar a qualquer tempo a autoria da obra; ter seu nome indicado como autor na obra; conservar a obra inédita; assegurar sua integridade e autorizar sua modificação, nos termos do artigo 24, da LDA.

De maneira explícita, determina o artigo 29 do referido diploma legal que: “Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades”.

Evidentemente, os dispositivos referentes à modificação, de retirada de circulação de autorização expressa para utilização da obra são mais facilmente aplicáveis para obras em suportes físicos, por exemplo da cultura impressa. Na internet, porém, o cenário se altera radicalmente. No ambiente digital:

[...] é possível uma fácil reprodução das obras para fins de uma leitura mais interativa. Com um simples apertar de teclas, copiamos textos inteiros, imagens e sons. Podemos, assim, juntá-los na forma que melhor convenha a nossa própria interpretação desses materiais, gerando novas leituras e, com elas, novas obras (VALENTE, 2019, p. 237).

A questão do programa de computador e do software são emblemáticas na medida em que demonstram não só a dificuldade de adaptação da legislação para esse novo espaço, mas também a dificuldade de diferenciar propriedade intelectual e direito do autor. As leis brasileiras sobre o tema¹ adotaram o regime autoral. Enquanto em parte os programas de computador parecem se encaixar no arcabouço da propriedade industrial (pela sua

¹ Lei 7.646, de 18 de dezembro de 1987, e Lei 9.609, de 19 de fevereiro de 1998.

funcionalidade técnica e ausência de expressão artística), foi adotado o regime do direito autoral pela experiência internacional e pelo fato de o software constituir uma expressão, ainda que em linguagem codificada (VALENTE, 2019).

A partir da Convenção de Berna, compreendeu-se que o programa de computador (seu código fonte) seria um tipo de proteção literária, regulada pela referida convenção com o título de “outros escritos”. A aplicação do tratado “TRIPS” no direito interno brasileiro trouxe essa compreensão para a questão do direito autoral dos programas de computador no país, posto que no ordenamento jurídico pátrio não havia reconhecimento da equivalência jurídica do programa de computador como obra literária, noção proveniente de tratado internacional. Com a pressão e lobby de grupos interessados, foi aprovada a Lei 9.609/98, com diretrizes sobre o tema, definindo o conceito de programa de computador e prescrevendo o regime de proteção à propriedade intelectual desses programas como o mesmo conferido às obras literárias, internalizando a noção prescrita no acordo de TRIP’s. A lei de Introdução às Normas do Direito Brasileiro fixou diretrizes para harmonizar os possíveis conflitos entre esta lei e a Lei 9.610/98, aprovadas no mesmo dia (a 9.609/98 prevê a proteção do programa de computador, enquanto a 9.610/98 protege os direitos autorais).

A questão central no possível conflito entre ambas as leis está nos critérios para resolução de antinomias no ordenamento jurídico: Parte da doutrina entende que lei posterior (9610/98) revogaria o conflitante da anterior, a partir do art. 2, parágrafo 1 da LINDB²; outra parte da doutrina defende que se aplica o parágrafo 2³, privilegiando a aplicação da lei 9609/98; por fim, há quem defenda a aplicação do tratado internacional como meio de harmonizar as possíveis antinomias.

A dificuldade de interpretação e aplicação se dá pela abertura da Conferência de Berna para o princípio da norma mais benéfica. A lei 9609/98, por exemplo, define que não se aplicam aos programas de computador os direitos morais, enquanto a 9610/98 compreende que ao autor pertencem os direitos morais da obra. Pelo princípio da norma mais benéfica, aplicar-se-ia a segunda. Acontece que continua em vigor uma norma internacional (Convenção de Direito Internacional Privado de Havana, de 1929) que prescreve que a propriedade intelectual será regulada pelos convênios internacionais especiais. Nesse sentido, há um complexo conflito normativo e hermenêutico envolvendo convenções internacionais (de Havana e de Berna) e leis nacionais

Dessarte, os programas de computador abarcados pela proteção internacional do direito autoral podem compreender inclusive novas aplicações como o “*blockchain*”, assim como aplicações e obras criadas por intermédio dessa tecnologia, sendo considerada para

² A lei posterior revoga a anterior quando expressamente o declare, quando seja com ela incompatível ou quando regule inteiramente a matéria de que tratava a lei anterior

³ A lei nova, que estabeleça disposições gerais ou especiais a par das já existentes, não revoga nem modifica a lei anterior

efeitos de direito autoral como obras literárias. As obras literárias, no caso, se referem àquelas cuja “[...] criação intelectual é expressa numa determinada linguagem, que no caso concreto do software trata-se da linguagem de programação que resulta da execução do código informático que lhe está subjacente.” (FERNANDES, 2019, p. 15).

3 DIREITO AUTORAL DIGITAL E OS NFTS

A popularização do uso da internet permitiu uma reprodução instantânea de conteúdo, muitas vezes protegido por direitos autorais, sem que haja, de fato, distinção qualitativa entre a obra original e suas cópias (SANTOS, 2005).

Por conta disso, quando tratamos de criações intelectuais em NFT, é essencial tratar da proteção jurídica ao direito autoral e à propriedade industrial, uma vez que é essa tutela que garante que o autor se remunere pela exploração comercial de suas obras e impede seu compartilhamento sem autorização do autor (BRANCO JÚNIOR, 2007).

Para compreender a associação entre a tutela da propriedade intelectual e o uso do NFT, é necessário (i) distinguir o direito autoral da propriedade industrial, pensando se há associação entre NFTs e a tutela da propriedade industrial e (ii) verificar em que medida o uso da NFT pode dar proteção aos direitos autorais da obra ou gerar violações a direitos autorais alheios.

3.1 NFT e a propriedade industrial

O direito autoral e o direito industrial possuem regimes jurídicos distintos, sendo disciplinadas por legislações e tratados distintos. Mais do que isso, esses dois ramos possuem objetos distintos: o direito autoral trata da propriedade científica, literária, artística, protegendo especialmente os direitos do autor, enquanto o direito industrial protege os direitos sobre patentes de invenções, modelos de utilidade, desenho industrial, marcas, indicações geográficas (DEL NERO, 2004).

Essa diferença de regimes jurídicos carrega consigo algumas peculiaridades no tratamento da propriedade industrial. No direito autoral, por exemplo, a autoria advém de sua criação, sendo registrada a partir da publicação, de modo que o registro da obra é facultativo. Já no direito industrial, para que se tenha proteção jurídica, o registro é obrigatório.

O *token* do NFT, na medida em que comporta qualquer tipo de arquivo digital, pode conter a logo ou logotipo de uma marca. Esse *token*, no entanto, não vai garantir ao criador do NFT os direitos sobre a marca, que são adquiridos através do registro obrigatório, que é realizado, no Brasil, pelo Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI) (GOMES, 2016).

Da mesma forma, mesmo que a marca não estivesse registrada, seu uso em NFT não geraria nenhum direito ao criador do *token*, uma vez que somente o registro confere proteção jurídica à propriedade industrial. O uso em NFT de uma marca não registrada somente faria com que o seu autor não incidisse em crimes contra o registro da marca (MALTA; TORRES, 2017).

Essa regra possui exceção ao usuário de boa-fé que comprova a utilização há pelo menos seis meses de marca idêntica ou semelhante a ponto de causar confusão ou associação (art. 129, § 1º, Lei 9.279/1996)

Essa mesma lógica se aplica aos demais bens de aplicabilidade industrial descritos e tutelados pela Lei 9.276/1996, de modo que o NFT jamais poderia criar direitos de propriedade industrial, mas seu uso indevido, como na reprodução de marca sem autorização do titular ou na fabricação que incorpore desenho industrial registrado, pode configurar crime contra a propriedade industrial de outrem.

4 DIFICULDADES E INSUFICIÊNCIAS DOS NFTS

4.1 O caso dos NFTs incorporados

O sistema de proteção dos direitos autorais brasileiro se funda na defesa do autor e na utilização de sua obra somente mediante expressa autorização legal ou com seu consentimento (BRANCO JÚNIOR, 2007).

Atualmente, o objeto do direito autoral não é necessariamente físico. Compreender a propriedade intelectual no meio digital, na realidade, é muito mais difícil porque é um ambiente completamente diverso, inédito.

No mundo analógico, era possível indicar com facilidade o que era uma música, uma pintura e um livro. No mundo digital, distinguir essas categorias é muito mais complexo, porque a forma se concentra: tudo é baseado em código binário.

Desse modo, a mesma linguagem pode transformar uma música em uma pintura e depois em um livro. A propriedade intelectual não foi pensada em nenhum momento para esse tipo de tecnologia.

A proteção pelo direito autoral dentro desse universo é muito mais complexa. É o grande dilema do mundo digital e da proteção do mundo virtual.

Quando aos NFTs, a dificuldade de pensar a aplicação dos direitos autorais levou à criação de duas correntes: (i) a que entende que os NFTs vão proteger as obras autorais porque garantem autenticidade e propriedade no ambiente virtual e (ii) a que compreende o NFT como mera forma de autenticidade e registro, nada tendo a ver com o direito autoral.

Os NFTs artísticos podem ser incluídos em *blockchain* de formas muito distintas entre si. A mais comum delas, conhecida como *mint* (LANA, 2021), ocorre quando metadados⁴ de um arquivo digital são gravados na cadeia de blocos (*blockchain*). No caso do NFT incorporado, não ocorre o *minting* apenas de metadados, mas para os próprios dados da obra, o que aumenta exponencialmente o custo econômico, energético e ambiental da obra.

Quanto aos NFTs incorporados, a resposta é mais complexa e controversa. No caso de uma obra analógica que foi digitalizada, como um quadro que foi digitalizado para um NFT, o *token* se apresenta como mero instrumento de reprodução (art. 5º, VI, Lei 9.610/1998) ou de contrafação, quando a reprodução não é autorizada (art. 5º, VII, Lei 9.610/1998)

Poderia se questionar se o NFT incorporado representaria uma espécie de “obra derivada” da obra original, o que entendemos não ser o caso..

O código registrado na *blockchain* não é um trabalho intelectual que altera substancialmente a obra, nem exige quaisquer traços de originalidade para com a obra original. Trata-se nesse sentido de um dos casos de exclusão legal de proteção ao direito autoral previsto no artigo 8º, VII da Lei de Direitos Autorais⁵, já que não há qualquer aproveitamento estético específico com esse processo.

A tutela do direito do autor não permite a proteção do conteúdo de uma base de dados, mas tão somente sobre sua estrutura (nesse caso, do criador da base de dados). No caso da *blockchain*, portanto, o direito do autor não irá tutelar o NFT incorporado na forma do NFT (por se tratar de mera transformação da obra original em um novo suporte, através de uma tecnologia inventada por terceiro).

De um lado, o NFT incorporado que carrega uma obra digital traz consigo uma complexidade maior e economicamente proibitiva, uma vez que hospedar diretamente na *blockchain* uma obra artística de alta qualidade, de 300 megabytes, custaria aproximadamente 5 milhões de dólares (GRAHAM, 2021).

Mesmo nessa situação, o NFT funciona como suporte da obra digital, da mesma forma que uma tela é um suporte de um quadro ou que uma folha é o suporte de um livro. Entretanto, “o livro objeto não é a obra literária, assim como a música não é o CD e o desenho não é a folha de papel” (LANA, 2021, p. 119).

⁴ “Metadados são essencialmente dados sobre outros dados. Não são parte da informação central/substancial do arquivo digital, mas sim representações delas, informações sobre o arquivo em si e sua eventual relação com outros elementos, tornando mais fácil a sua organização, inclusive em linguagens inteligíveis por máquinas. Exemplos são detalhes sobre o computador que criou ou hospeda o arquivo, a sua data de criação, dados de localização, dados de informação, de quem enviou certa mensagem, dentro outros” (LANA, 2021, p. 125).

⁵ “Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: VII - o aproveitamento industrial ou comercial das idéias contidas nas obras.

O NFT, mesmo que sirva como instrumento de publicação e indício de autoria, é um código computacional inscrito em uma cadeia de blocos, não havendo um trabalho transformativo ou criativo daquele que integrou a obra digital ao *blockchain*. Trata-se de um aproveitamento comercial da ideia contida na arte digital, o que é excluído da proteção direta do direito autoral (LANA, 2021).

Uma vez que o suporte não pode ser confundido com a obra, um certificado de compra de um NFT, se não acompanhado de um contrato que transmita parcial ou totalmente os direitos do autor para exploração da obra⁶, não afetaria nenhum dos direitos autorais de seu criador intelectual (LANA, 2021). Da mesma forma, também não atestaria autenticidade ou originalidade.

Entretanto, o NFT, enquanto instrumento de reprodução de obras que foram incorporadas ao *token*, pode ser caracterizado como uma violação de direitos autorais (i) quando criado sem autorização do titular da obra ou (ii) quando criado de uma obra licenciada por *creative commons*, ultrapassando os limites da licença concedida (CIDRO; WACHOWICZ, 2021).

4.2 O caso dos NFTs simples

Como previamente apontado, diversos aspectos do mundo digital afrontam diretamente os pressupostos básicos do direito autoral. A facilidade de distribuição de cópias sem a autorização do autor; o anonimato do ambiente virtual; a ausência de normativas adequadas, dentre outros fatores, tornam complicado o enquadramento jurídico dessa nova tecnologia.

O caso do NFT incorporado se difere substancialmente do caso do NFT simples. Enquanto no primeiro temos um mero suporte da obra original, no segundo caso podemos observar o seu uso como uma verdadeira tentativa de registro de direito autoral.

Mesmo que o NFT simples gere um certificado, não há verificação quanto ao registro do objeto. Trata-se de um certificado de propriedade, que não necessariamente passa por exames de autenticidade. O certificado em si não é uma obra intelectual tampouco um suporte e, portanto, não se configura como criação intelectual protegida pelo direito autoral (BRASIL, 1998).

A não fungibilidade do NFT refere-se ao certificado que ele gera, e não ao bem digital. A tecnologia não garante, por si só, autenticidade, tendo o dono somente controle sobre o *token* (GRAHAM, 2021).

⁶ “A celebração de contratos envolvendo os bens protegidos por direitos autorais é essencial para a disseminação da obra criada por seu autor. Afinal, ainda que possa o próprio autor proceder diretamente à exploração de sua obra, quando esta for destinada ao consumo de massas, não será isso que acontecerá.” (ASCENSÃO, 1997. p. 359).

A fim de averiguar a efetividade dos NFTs para proteção dos direitos autorais, cumpre esclarecer não somente se a proteção dos direitos autorais por via da tecnologia *blockchain* é possível, mas também se ela é útil, isto é, se é possível conciliar a proteção do direito autoral com as características e benefícios desejados pelos usuários dos NFTs. Percebe-se de pronto que é de fato possível o registro de qualquer obra de arte ou criação artística na *blockchain*. Entretanto, consideramos que o NFT é incapaz de proporcionar uma proteção adequada do direito autoral sem desvirtuar suas próprias funcionalidades e distinções próprias, de modo que o uso da tecnologia para esse fim seria inócuo e quiçá contraprodutivo.

Grosso modo, pode-se dizer que a tecnologia da *blockchain* no setor de arte objetiva facilitar o comércio e o registro de autoria de maneira descentralizada (isto é, independentemente de qualquer instituição mediadora ou governo); possibilitar a garantia do anonimato dos compradores e de outros agentes envolvidos; oferecer uma alternativa segura para a conclusão de contratos, do registro de propriedade e de compra e venda de obras de arte; e por fim garantir a eficiência econômica do comércio ao garantir, através do certificado de propriedade inscrito na forma de NFT, a escassez e o conseqüente valor econômico do bem protegido.

Apresentar-se-á a seguir de que maneira esses objetivos almejados pelo uso da *Blockchain* entram em contradição com a proteção do direito autoral de obras de arte, de modo que seu uso é possível, mas não oferece vantagens substantivas em relação a formas tradicionais de registro de autoria e propriedade ou de comércio.

4.2.1 Descentralização

Conforme apresentado no segundo capítulo, a *blockchain* visa estabelecer um sistema de registros e transações que independe de qualquer instituição mediadora, isto é, de qualquer instituição que garanta a efetividade da transação ou do registro, seja uma agência privada ou o próprio estado.

Tal é em larga medida a lógica de ser do sistema *peer-to-peer* (P2P), que garante a descentralização e o funcionamento “autônomo” da *blockchain* em relação a qualquer instituição central

Entretanto, ao tratar do mercado da arte através das NFTs simples, temos o problema da ausência de garantias do titular dos direitos autorais. O registro voluntário de uma obra na forma de um NFT simples não garante, de qualquer maneira, que esta pessoa seja a proprietária ou autora do direito ou da obra original, agora representada em NFT, mas tão somente que a obra foi registrada neste formato por aquele indivíduo. Dessarte, a

informação do registro não garante necessariamente a validade ou autoria da informação introduzida no NFT, estabelecendo apenas uma presunção (FERNANDES, 2019).

Dessa maneira, explica João Gonçalves Tavares Fernandes que:

[...] esta incerteza no que concerne à autenticidade da informação relativamente à identificação do titular de direito de autor pode no limite originar o surgimento de duas realidades paralelas, por um lado a realidade representada na *blockchain*, na qual o titular do direito de autor é um, realidade essa que os utilizadores da rede acreditam corresponder à verdade, mas que contrasta com a realidade refletida na ordem legal, segundo a qual o titular do direito de autor é outra pessoa diferente (FERNANDES, 2019, p. 39).

Assim, embora permita o rastreio de informações, o *blockchain* não permite a comprovação de autoria efetiva dos NFTs. A solução seria a atribuição de rastreio e registro da autoria dos NFTs por parte da plataforma, contradizendo uma das finalidades básicas do uso da *blockchain* (FERNANDES, 2019).

Nesse contexto, as duas soluções apontadas pela doutrina para solucionar esse problema acabam contrastando frontalmente com o próprio propósito da *blockchain* em manter um ambiente descentralizado e livre de instituições terceiras “garantes”.

Em primeiro lugar, poderia ser constituída uma *blockchain* privada, administrada por uma entidade pública ou privada que garantiria o registro da propriedade das obras registradas na *blockchain*. Evidentemente, neste caso, perde-se o sentido do uso da tecnologia como um meio autossuficiente e anônimo.

A segunda alternativa é ainda mais inviável, pois passaria por uma correção da informação introduzida em um bloco da cadeia (no caso, o NFT registrado indevidamente por um indivíduo que não é seu autor), persuadindo o usuário violador do direito autoral a realizar uma “transação corretiva” que daria origem a um novo bloco corrigido.

Por óbvio as complicações dessa solução são diversas: a *blockchain* opera em um sistema, geralmente, de anonimato ou através de pseudônimos, localizados em diferentes países. Além do mais, a própria identificação de eventuais pontos na *blockchain*, dentre as milhões de transações operadas cotidianamente, torna a solução praticamente impossível (FERNANDES, 2019).

4.2.2 Ausência de legislação específica

A própria natureza do ambiente digital gera uma insegurança considerável no que diz respeito a possíveis violações de direitos autorais, de modo que a ausência de qualquer

regulação legal ou por terceiros torna a operação de transações e registro neste ambiente extremamente difícil. É conhecida as dificuldades de aplicação efetiva dos direitos do autor e de propriedade intelectual na era digital pela ausência de qualquer mecanismo efetivo para fiscalização da utilização irregular das obras (FERNANDES, 2019).

A facilidade de se produzir e distribuir cópias não autorizadas pelos autores de obras artísticas na internet; a facilidade de execução dessas obras em diferentes meios sem autorização dos titulares; a ampla difusão de instrumentos de manipulação não autorizada de obras originais digitalizadas (por exemplo, os “memes”), dentre outras violações ao direito do autor são lugar comum no meio digital, difundidas de tal modo que seu controle se torna extremamente difícil (GANDELMAN, 1997).

Como previamente apresentado, inexistente qualquer lei nacional ou internacional específica a respeito dos NFTs até o momento. Assim, a tecnologia se encontra em uma zona indefinida, onde o proprietário de determinado *token* não necessariamente possui o direito autoral correspondente da obra registrada.

Os resultados práticos de toda essa situação já aparecem no poder judiciário, com um número considerável de processos no Brasil (e.g. SÃO PAULO, 2022) e no exterior a respeito da tutela de direitos autorais violados por meio de NFTs. Entretanto, a dificuldade de fiscalização e a proporção gigantesca das violações resulta em uma situação em que o número de processos iniciados contra as violações é insuficiente (CALAZANS; OLIVEIRA, 2013).

4.2.3 Ausência de transferência real da obra comprada

No caso dos NFTs simples, que são a forma mais comum de aplicação desta tecnologia, temos ainda um problema adicional: seria realmente uma violação dos direitos autorais a mera associação de uma obra de arte a um NFT?

No caso do NFT simples, o código da obra registrada nesse formato é criado automaticamente por outro programa de computador que gera um código correspondente à obra na *blockchain*. Dessarte, não há qualquer necessidade de autoria humana.

Tecnicamente, esse processo não viola, em si, os direitos do autor da obra original. Enquanto a obra não seja vendida, ou exposta ao público como de um autor diferente, a obra não foi copiada (já que tudo que foi criado é um código ligado à obra na *blockchain*), nem teria lucrado ou comunicado ao público nada a respeito da autoria da obra, estando neste sentido os direitos patrimoniais do autor protegidos.

Nesse sentido, a violação do direito do autor no caso dos NFTs simples surgiria tão somente se o criador do NFT publicasse a obra artística original como de sua autoria, ou de outrem que não o autor original da obra; ou ainda se lucrasse com a venda da obra por

meio do NFT. Todavia, mesmo este último caso é dúbio, já que a venda do NFT, como previamente exposto, não implica necessariamente na venda e transferência da obra original, o que deslocaria a discussão do campo dos direitos autorais para o campo, quiçá, do direito do consumidor. Entretanto, as dificuldades inerentes do comércio por meio da *blockchain* tornam qualquer tipo de solução nesse sentido complicada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da incidência do direito autoral sobre obras de arte registradas em NFTs permite inferir algumas conclusões a respeito da aplicabilidade e da adequação da nova tecnologia *blockchain* no que diz respeito ao direito autoral, especialmente sobre as criações artísticas.

No que diz respeito aos NFTs incorporados diretamente em *blockchain*, o NFT não figura como uma nova criação, mas sim como instrumento de reprodução, ausente qualquer trabalho intelectual que gere inovação e, conseqüentemente, justifique sua proteção específica pelo direito autoral, mesmo que a obra original continue detendo a proteção correspondente. O suporte não se confunde com a obra, e a averiguação de eventual ofensa aos direitos autorais haveria de ser comprovada por outros meios.

Já nas aplicações mais comuns dos NFTs, há apenas uma certificação de propriedade ou registro, que, entretanto, não passa por nenhum exame que garanta a autenticidade e a autoria da obra registrada em NFT, dadas as características e propriedades inerentes da tecnologia do NFT e da *blockchain*.

O trabalho demonstrou que o uso dos NFTs pelos artistas digitais se justifica numa busca por maior reconhecimento e exercício dos direitos de autor. Entretanto, se questiona se essa tecnologia de fato proporciona a tutela adequada dos direitos autorais.

Além do registro das obras em NFT se apresentar como demasiado inseguro, custoso, e contraditório em relação aos objetivos centrais de utilização da tecnologia *blockchain*, juridicamente se observa uma ausência de legislação específica nacional e internacional sobre o tema.

A efetiva garantia de propriedade e autenticidade de obras artísticas e criações intelectuais através do NFT esbarram na necessidade de regulação ou verificação nas plataformas e agências que comercializam esses cripto ativos. Por outro lado, essa regulação não parece ser compatível com os objetivos e com o funcionamento da tecnologia, como na busca de descentralização, anonimato e autonomia em relação a regulações externas.

Apesar do NFT se apresentar como uma forma de monetização aos artistas digitais, oportunizando o exercício dos direitos de autor a uma classe que não pode explorar

plenamente os direitos patrimoniais de suas obras, juridicamente, as certificações em NFT não garantem direitos autorais ou industriais sobre a obra e não trazem segurança às transações.

REFERÊNCIAS

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BARBOZA, Hugo Leonardo; FERNEDA, Ariê Scherreier; SAS, Liz Beatriz. A garantia de autenticidade e autoria por meio de Non-Fungible Tokens (NFT's) e sua (in)validade para a proteção de obras intelectuais. **International Journal of Digital Law**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 99-117, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://journal.nuped.com.br/index.php/revista/article/view/barboza2021/233>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México: Itaca, 2003.

BODÓ, Balázs; GERVAIS, Daniel; QUINTAIS, João Pedro. Blockchain and smart contracts: the missing link in copyright licensing? **International Journal of Law and Information Technology**, v. 26, n. 4, p. 311-336, 2018. DOI: 10.1093/ijlit/eay014. Disponível em: <https://academic.oup.com/ijlit/article/26/4/311/5106727>. Acesso em: 24 fev. 2023.

BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. **Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007. Disponível em: <https://itsrio.org/wp-content/uploads/2017/01/Direitos-autorais-na-internet.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

BRASIL. **Lei n. 7.646, de 18 de dezembro de 1987**. Dispõe quanto à proteção da propriedade intelectual sobre programas de computador e sua comercialização no País e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1987. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L7646.htm#:~:text=Lei%20No%207.646%2C%20DE%2018%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201987.&text=Disp%C3%B5e%20quanto%20%C3%A0%20prote%C3%A7%C3%A3o%20da,Pa%C3%ADs%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: 24 fev. 2023.

BRASIL. **Lei n. 9.609, de 19 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19609.htm. Acesso em: 24 fev. 2023.

BRASIL. **Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 24 fev. 2023.

CALAZANS, Diego Rodrigues Souto; OLIVEIRA, Mario César Pereira. A propriedade intelectual na era do compartilhamento digital. **Anais SIMTEC**, Aracajú, v. 1, n. 1, p. 199-210, set. 2013. D.O.I.:10.7198/S2318-34032013001017. Disponível em: https://www.academia.edu/4596641/A_PROPRIEDADE_INTELECTUAL_NA_ERA_DO_COMPARTILHAMENTO_DIGITAL_-_INTELLECTUAL_PROPERTY_IN_THE_AGE_OF_DIGITAL_SHARING. Acesso em: 24 fev. 2023.

CHIERICO, Alessio (ed.). **Investigations on the cultural economy of media art**. Milán: DigiCut Digital Art, Design & Culture, 2017.

CIDRI, Oscar; WACHOWICZ, Marcos. Direitos autorais e a tecnologia NFT: esculturas imaginárias e destruição criativa. **Instituto Observatório do Direito Autoral**, 1 ago. 2021. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/direitos-autorais-e-a-tecnologia-nft-esculturas-imaginarias-e-destruicao-criativa/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

CUESTA VALERA, Salomé; VALDÉS, Paula Fernández; MUÑOZ VIÑAS, Salvador. NFT y arte digital: nuevas posibilidades para el consumo, la difusión y preservación de obras de arte contemporáneo. **Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología** [online], n. 28, 2021. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/189470/Fernandez-ValdesCuestaMunoz%20-%20NFT%20y%20arte%20digital%20nuevas%20posibilidades%20para%20el%20consumo%20la%20difusion...pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 fev. 2023.

DEL NERO, Patrícia Aurélio. Noções gerais sobre as novas normas que disciplinam a propriedade intelectual no Brasil. **Revista dos Tribunais**, São Paulo, v. 827, p. 49-58, set. 2004.

FAIRFIELD, Joshua. Tokenized: the law of non-fungible tokens and unique digital property. **Indiana Law Journal**, v. 97, n. 4, p. 1261-1313, 2022. Disponível em: <https://www.repository.law.indiana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=11464&ontexto=ilj>. Acesso em: 24 fev. 2023.

FERNANDES, João Gonçalo Tavares. **Os desafios da tecnologia blockchain no direito da propriedade intelectual**. 2019. 61p. Dissertação (Mestrado em Direito) – Escola do Porto, Faculdade de Direito, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal, 2019. Disponível em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/31687/1/00706_02_jo%C3%A3o-gon%C3%A7alo-fernandes-340114165-dissertacao-integral.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

FRANCESCHET, Massimo *et al.* Crypto art: a decentralized view. **ArXiv**, Cornell University, 11 jun. 2019. Disponível em: <https://arxiv.org/pdf/1906.03263v1.pdf>. Acesso em: 5 mar 2022.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet: direitos autorais na era digital**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital**. 4. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GRAHAM, Robert. A quick FAQ about NFTs. **Security Boulevard**, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://securityboulevard.com/2021/03/a-quick-faq-about-nfts/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GUADAMUZ, Andres. Can copyright teach us anything about NFTs? **TechnoLlama**, 7 mar. 2021. Disponível em: <https://www.technollama.co.uk/can-copyright-teach-us-anything-about-nfts>. Acesso em: 24 fev. 2023.

GOMES, Igor da Silva. A tutela jurídico-penal da propriedade industrial sobre a marca e sua aplicabilidade pelo judiciário brasileiro. **ISTI/SIMTEC**, Aracaju, v. 3, n. 1, p. 266-274, set. 2016. Disponível em: <https://www.api.org.br/conferences/index.php/ISTI2016/ISTI2016/paper/viewFile/13/34>. Acesso em: 24 fev. 2023.

INSTITUTO OBSERVATÓRIO DO DIREITO AUTORAL. **Mesa 3.1** – Estudo de Caso 1: Direito Autoral e NFTs. Pedro Lana (moderador); Guilherme Coutinho; Gabriel Aleixo; Thamilla Talarico. [S.l.: s.n.], 2021. 1 vídeo (1h 21min 10seg). [Live]. Publicado pelo canal Instituto Observatório do Direito Autoral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?V=HDwPb9E00Vc>. Acesso em: 6 mar 2022.

LANA, Pedro de Perdigão. Sobre NFTs e Esculturas Imateriais: a contínua expansão das fronteiras do mercado artístico e o alcance do direito de autor. In: CORTIANO, Marcelle; WACHOWICZ, Marcos (org.). **Sociedade informacional & propriedade intelectual**. Curitiba: Gedai, 2021. p. 113-138. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=3970314>. Acesso em: 24 fev. 2023.

LIESER, Wolf. **Arte digital**. 1 ed. Nova York: Konemann Publishing, 2020.

MALTA, Nigel Stewart Neves Patriota; TORRES, Márcio Roberto. Entre o princípio da interferência mínima e a expansão penal: a (in)efetividade da proteção penal à propriedade industrial. **Revista de Direito, Inovação, Propriedade Intelectual e Concorrência**, Brasília, v. 3, n. 1, p. 21-42, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/revistadipic/article/view/1847/pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

NOFER, Michael; GOMBER, Peter; HINZ, Oliver; SCHIERECK, Dirk. Blockchain. **Business & Information Systems Engineering International Journal**, v. 59, n. 3, p. 183-187, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12599-017-0467-3>.

PESSERL, Alexandre. NFT 2.0: blockchains, mercado fonográfico e distribuição direta de direitos autorais. **Revista Rede de Direito Digital, Intelectual e Sociedade**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 255-295, 2021. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2021/06/NFT-2.0-BLOCKCHAINS-MERCADO-FONOGRAFICO.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

RODRIGUES, Marcelo Andrade. **Arte Digital**. 2012. 89p. Dissertação (Mestrado em História da Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/8734/1/ARTE%20DIGITAL.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2023.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos. O futuro do uso privado no direito autoral. **Revista de Direito Autoral**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, fev. 2005

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo (23ª Câmara de Direito Privado). **Agravo de Instrumento n. 2086495-47.2022.8.26.0000**. Relator: José Marcos Marrone. São Paulo, 28 jul. 2022.

VALENTE, Luiz Guilherme Veiga. **Direito, arte e indústria**: o problema da divisão da propriedade intelectual na economia criativa. 2019. 378f. Tese (Doutorado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2132/tde-08092020-004314/publico/6489236_Tese_Corrigida.pdf. Acesso em: 24 fev. 2023.

WACHOWICZ, Marcos. O “novo” direito autoral na sociedade informacional. *In*: WOLKMER, Antonio Carlos; LEITE, José Rubens Morato (org.). **Os “novos” direitos no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2017.

WRIGHT, Aaron; FILIPPI, Primavera de. **Decentralized blockchain technology and the rise of lex cryptography**. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2580664>. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2580664>. Acesso em: 24 fev. 2023.

XING, Bo. Creativity and artificial intelligence: a digital art perspective. 2018. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/ontex.cfm?abstract_id=3225323. Acesso em: 24 fev. 2023.

O CARNAVAL ESTÁ PARA O TERREIRO: AS RAÍZES DAS ESCOLAS DE SAMBA E AS LUTAS-NEGOCIAÇÕES DE RESISTÊNCIA

Giovanna Maria Casais Menezes
Nara Veiga Borges

*“[...] No peito patuá, arruda e guiné
Para provar que o meu povo nunca perde a fé
A vela acesa pro caminho iluminar
Um desejo no altar, ou no gongá
Vou festejar com a divina proteção
Num céu de estrelas enfeitado de balão
é verde e rosa o tom da minha devoção
Já virou religião
[...]
O meu tambor tem axé, Mangueira
Sou filho de fé do Povo de Aruanda
Nascido e criado pra vencer demanda
Batizado no altar do samba [...]”*

Ciganerey e Milton Gonçalves (Só Com a Ajuda do Santo)

SUMÁRIO

1. Introdução. **2.** Histórias e raízes do carnaval: a relação das religiões de matrizes africanas, do samba, do morro e da construção dos espaços das escolas de samba. **3.** A carnavalização do negro dentro e fora da avenida no contexto brasileiro. **4.** O paralelo entre as negociações do carnaval e a forma jurídica capitalista. **5.** Considerações Finais. Referências.

1 INTRODUÇÃO

A problemática da questão entre o carnaval e terreiro não gira em torno da celebração da cultura afro-brasileira pela população geral, mas sobre o momento de comemoração se dar em um contexto de carnavalização, ou permissividade, ligando os orixás, rituais, histórias e tambores a anormalidade, ou seja, que é normal somente com o advento do mundo às avessas. Em outra seara, embora explorada a questão da carnavalização sobre o contexto do carnaval brasileiro, demonstra-se, em certa medida, que há uma série de questões que interferem na construção do evento, provando-se um contexto único para a realidade brasileira.

O objetivo do trabalho é, sobretudo, compreender a relação entre o carnaval e o terreiro, identificando as incongruências geradas pela carnavalização no contexto brasileiro, em especial o que chamaremos de permissividade, termo que busca compreender a relação das religiões de matriz afro-brasileiras e o espaço gerado pela carnavalização, bem como tratá-lo em seu significado de origem: tolerância a algo ou alguém. A permissividade, nesse sentido, poderá entender-se como o próprio sentimento de permitir-se sentir e fazer.

Em primeiro, observa-se a relação entre a constituição dos espaços das escolas de samba e das religiões de matriz afro-brasileiras. Se reconhece a origem quase absoluta dos ritmos do candomblé e da umbanda no samba das escolas e as interferências da crença em suas histórias, formas e apresentações. Ainda no primeiro ponto, explorou-se mais profundamente a história e constituição do morro das mangueiras e, em consequente, da Estação Primeira de Mangueira.

Posteriormente, expõe-se o termo utilizado por Bakhtin, a carnavalização, inclusive no contexto da apoteose, ligando a permissividade à aceitação do que geralmente é abominado. Em consequente, e por fim, o último ponto trata justamente da peculiaridade encontrada no contexto da avenida no Brasil: a branquização e exploração mercantil da religião e da memória como forma de luta e resistência.

O tema em questão se relaciona com a arte, o direito e a desigualdade, vez que permeia uma cultura voltada para expressões artísticas como cerne das relações religiosas espaciais, isto é, dentro do espaço do sagrado e do mundo, aceita somente enquanto regulada por seu instrumento de limitação, que nesse sentido apresenta-se como a forma ou o agente. As religiões de matriz afro-brasileiras, comumente subjugadas, quando obedientes a certos padrões, regulados e fortalecidos pelo direito, se apresentam de forma mais digestiva.

Por fim, o carnaval como se conhece hoje é uma resignificação do que antes se comemorava como este, pautada sobre as histórias do brasileiro e suas origens, sobretudo dos povos afrodescendentes, dos rituais, dos batuques, dos cânticos e da memória. O carnaval de fevereiro, carioca, negro e artístico, em muito se relaciona às religiões de matriz

afro-brasileiras. É, sobretudo, a constituição da arte em sentido pleno, reunindo elementos da memória, da religião, da festa, da folia e da modernidade. Em terras distantes da origem, o retorno às tradições, mesmo que através do som e do ritmo do tambor, é forma de resistir e sobreviver (SANTOS, 2017, p. 40).

2 HISTÓRIAS E RAÍZES DO CARNAVAL: A RELAÇÃO DAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS, DO SAMBA, DO MORRO E DA CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS DAS ESCOLAS DE SAMBA

O samba, segundo Diniz (2008), desde a sua origem, teve fortes ligações com as religiões de matriz afro-brasileiras. Com o passar dos séculos, a proximidade aumentou até chegar a um ponto em que o samba não se distinguia do candomblé:

Todos os patriarcas do samba – da Mangueira, da Portela, da Unidos da Tijuca, do Prazer da Serrinha e de outras escolas pioneiras – afirmavam que – samba e macumba era tudo a mesma coisa. Na Mangueira, no final dos anos 1920, cantava-se assim: – Fui a um samba/na casa da Tia Fé/ de samba virou macumba/ de macumba, candomblé (DINIZ, 2008, p. 101).

O samba carioca se desenvolveu na casa das tias baianas¹ quituteiras, que possuíam posições importantes no candomblé (ialorixás, babalorixás, babalaôs)² e promoviam festas que duravam dias que serviam de fermento para a produção cultural da época. A casa da tia Ciata³ era a principal referência da região em função de sua liderança no contexto religioso. Ela era Iyá Keke⁴ e Achogum⁵, no Candomblé de João Alabá⁶ (MOURA, 1995).

¹ As tias baianas eram “os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes de trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de Pequena África, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a Praça Onze (MOURA, 1995, p. 92).

² Ialorixás são as mães de santo e Babalorixás são os pais de santo. Ambos são as autoridades máximas no Candomblé. Já os babalaôs são os sacerdotes que praticam a arte adivinhatória. Resumidamente, todos são chefes de culto.

³ As funções ocupadas por Ciata correspondem aos mais influentes num terreiro de Candomblé depois do pai de santo. É responsável pelas “noviças, a quem prescreve os banhos rituais e dirige as iaôs, já iniciadas, nas danças dos orixás” (MOURA, 1995, p. 100).

⁴ Mãe ou pai pequenos da comunidade ou do Axé.

⁵ Achogum, Axogum ou Ogã de faca são sacerdotes ou sacerdotisas do Candomblé.

⁶ Foi babalorixá de um terreiro de Candomblé na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Babalorixá ou babá é pai de santo ou pai de terreiro.

A cidade do Rio de Janeiro, à época da sua modernização e urbanização em meados de 1920, era marcada pela tentativa por parte dos governantes de extirpar as referências à herança africana. Mas as diversas manifestações culturais das populações negras teciam novos laços de sociabilidade e reforçaram os convívios comunitários, tendo sido sistematicamente perseguidas: a roda de samba, as festas religiosas, as maltas de capoeira, os blocos carnavalescos e batuques diversos.

Nesse contexto, os negros eram afastados para os morros e buscavam pavimentar caminhos de aceitação social, enquanto o Estado procurava controlar e proibir as manifestações culturais das camadas populares. Da interação entre o interesse regular do Estado e o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas surgiram as primeiras escolas de samba (FABATO; SIMAS, 2015).

É primordial considerarmos aqui, portanto, que o samba tal como conhecemos hoje teve sua origem brasileira na cidade do Rio de Janeiro. Com relação a isso, Fiorentini (2014) relata que após a abolição, foi intensificado o processo de urbanização das cidades brasileiras, “incorporando o negro liberto, porém marginalizados nas cidades, em especial a cidade do Rio de Janeiro”, que sofreu com fluxo intenso de migração de vários negros oriundos de Salvador. Segundo o autor:

Diante disso muitas casas de família habitadas por baianos, em especial baianas, tendo em vista a força que tem o papel da mulher na cosmovisão africana, passaram a ser pontos de encontro para a realização de festas, e prática de candomblé. Destaca-se aqui a casa de Tia Ciata, localizada na Praça Onze do Rio de Janeiro que se tornou um centro de resistência e produção criativa da comunidade negra em confrontação com a repressão ou o “branqueamento” das tradições africanas (FIORENTINI, 2014, [s.p.]).

A história do Morro da Mangueira e da Escola Primeira de Mangueira estão incluídas, sem dúvidas, nesse contexto do surgimento do samba carioca.

Nos fundos do Palácio da Quinta da Boa Vista⁷, localizado no bairro nobre de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, elevou-se um morro rico em mangueiras. Advindas as mu-

⁷ “A Quinta da Boa Vista, área extensa que em princípio abrange as margens do rio Maracanã até as imediações de Inhaúma, abrigou durante muito tempo a família real portuguesa e, posteriormente, a família imperial do Brasil. Dentre as pequenas colinas e construções, ergueu-se o Palácio, que sofreu muitas modificações ao longo dos séculos para acompanhar seus residentes e, posteriormente, as vontades da república. Atualmente parte da região é administrada pela Fundação Parques e Jardins, mantida pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Além disso, a área abriga instituições como o Zoológico do Rio, a Companhia Municipal de Limpeza Urbana - Comlurb e o Museu Nacional, ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro, que sofreu perda significativa após o incêndio ocorrido em setembro de 2018. A Quinta da Boa Vista deixa para trás sua história branca e escravocrata para tornar-se pública.” (FERREIRA; MARTINS, 2000, p. 150)

danças locais, popularizaram-se nomes diversos⁸. Entretanto, em 1889, 28 anos após a inauguração da linha ferroviária que perpassa a região, fundou-se a Estação Mangueira⁹, denominada dessa forma pelas rápidas paradas que os condutores faziam quando os passageiros queriam descer nas mangueiras, nome com que passou a ser conhecida toda a região.

A área do antigo palácio, abandonada após a Proclamação da República, é uma das regiões que o prefeito à época da cidade propôs urbanizar, junto com o Centro. Dessa forma, as casas ao redor do 9º Regimento de Cavalaria, onde moravam muitos militares e alguns civis, foram expropriadas e as pessoas que ali viviam foram obrigadas a instalar-se em outro lugar. Inicia-se, portanto, a ocupação da Mangueira. Destarte, a história da ocupação do morro é ainda maior:

A esse núcleo inicial vieram juntar-se às famílias expulsas dos cortiços do centro da cidade, demolidos para dar lugar a grandes avenidas e modernas construções. Surgiu assim na Mangueira uma comunidade de gente pobre, constituída quase em sua totalidade por negros, filhos e netos de escravos, inteiramente identificados com suas manifestações culturais e religiosas. (ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, [s.d.]).

Em sua formação existiam muitos adeptos do candomblé e da umbanda, também membros da comunidade, que associavam-se uns aos outros e utilizavam-se dos casebres para praticar sua religião, transformando-os em templos. Os filhos e netos de escravos mantinham suas tradições vivas para as próximas gerações, seja nos costumes, na luta, no samba, na dança, na música ou na religião. Os terreiros, formados pelas gentes que compunham a comunidade, eram palcos de cerimônias religiosas e outras comemorações da identidade do morro da Mangueira (PEIXE; SANT'ANNA; ALVES, [s.d.]).

O morro das Mangueiras, que há muito era palco dos horrores da busca da cavalaria pelos escravos fugidos das casas nobres de São Cristóvão, passou a ser marcado por grande diversidade delineada pelos costumes que anteriormente os homens e as mulheres pretas eram obrigados a esconder. Clamando por uma nova história e esperança, construíram-se os sentidos de comunidade e unidade.

⁸ O Morro das Mangueiras também já foi conhecido por Pedregulho. Posteriormente, foram erguidos nessa região postes das linhas telegráficas, e passou a chamar-se Morro do Telégrafo. Em 1861, foi instalado o serviço de transporte ferroviário na cidade, advindas as mudanças que o tornaram de fato o complexo do Morro da Mangueira (ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, [s.d.]).

⁹ Há também as localidades dentro da comunidade denominadas Pendura Saia, Santo Antônio, Chalé, Faria, Buraco Quente, Curva da Cobra, Olaria, Candelária e outros pequenos núcleos populacionais, que formam o complexo do Morro da Mangueira. (ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, [s.d.]).

Posteriormente, afastados aos morros, construía-se, misturada à identidade negra do espaço, formas de expressões artísticas diversas advindas dos ritmos e cantos das religiões de matriz afro-brasileira.

Os membros da comunidade, por não possuírem espaço nos elegantes desfiles brancos, montavam blocos para participar da tradição do carnaval. Há um grupo de homens, porém, que não eram bem-vindos nas festividades do morro por causarem algazarra e confusão.

A fim de comemorar a época, fundaram o Bloco dos Arengueiros¹⁰, fazendo história no carnaval popular de 1923. Fundaram a Mangueira, após cinco anos presos em razão desse episódio, Angenor de Oliveira (Cartola), Saturnino Gonçalves (Seu Saturnino), Abelardo da Bolinha, Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachaça), José Gomes da Costa (Zé Esinguela), Euclides Roberto dos Santos (Seu Euclides), Marcelino José Claudino (Seu Maçu) e Pedro Paquetá.

Foram adotadas as cores verde e rosa e dado à criação o nome de Estação Primeira de Mangueira, marcando a parada do trem há muito instalada como início formal da vivência do samba no morro. A Mangueira, escola de samba das mais tradicionais do Rio de Janeiro, mantinha as tradições negras e crenças ancestrais desde sua fundação em 1928. Os costumes de várias nações africanas e influências indígenas transformaram-na em um centro comunitário social vivaz, além de uma das maiores campeãs do carnaval carioca.

Além disso, a cultura cívica que envolve a comunidade surgiu em torno de manifestações artísticas, culturais e esportivas promovidas dentro dos espaços da escola (COSTA, 2003). Enredos como “Abram Alas, Que Eu Quero Passar”, “Cem Anos de Liberdade, Realidade ou Ilusão”, “Maria Bethânia: A Menina dos Olhos de Oyá” e “História Pra Ninar Gente Grande” conquistaram o público geral e foram aclamados pelos jurados do sambódromo.

Constitui-se um espaço de arte em sentido pleno, para além da festa carnavalesca e de suas construções elaboradas, um sentido e significado de coletividade. (RAYMUNDO, 2021) Encontra-se, portanto, uma escola de vida.

No Rio de Janeiro, no final da década de 1920, o alufá (sacerdote de um culto que misturava o islamismo à devoção dos orixás ioribanos) José Espinguela organizou as

¹⁰ “Bloco carnavalesco originado no morro de Mangueira que serviu de embrião para o nascimento da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. [...] O bloco tornou-se famoso pelas brigas que invariavelmente arrumava quando saía para desfilar. Segundo o compositor Carlos Cachaça, em depoimento gravado ao Museu da Imagem e do Som, em 26 de fevereiro de 1992, um embate conhecido era o encontro dos Arengueiros com o Bloco Faz Vergonha, na praça Maracanã. Foi na agremiação que Maçu, exímio capoeirista, se destacou como protetor do estandarte, fato que o fez criar mais tarde o conjunto de mestre-sala e porta-bandeira nas escolas de samba, sendo ele próprio o pioneiro nesta arte, segundo o poeta e pesquisador de MPB Sérgio Gramático na biografia ‘Maçu da Mangueira – Primeiro Mestre-Sala do Samba’. (BLOCO DOS ARENGUEIROS, 2021).

duas primeiras disputas entre sambistas das escolas que surgiam, no qual a Mangueira cantou dois sambas: Pudesse Meu ideal, de Cartola e Carlos Cachá, e Sorri, de Gradim. Esse evento foi um dos marcos para a consagração posterior dos desfiles das escolas de samba cariocas.

As escolas de samba representavam, de certa forma, o exercício da cidadania negado pelo poder instituído. Cidadania entendida como algo que ultrapassa as barreiras institucionais, se inscrevendo nas formas de vivenciar e interagir com a cidade. Desta feita, pode-se afirmar, que a Mangueira, para o morro, tem exatamente essa função política e existência: garantir a experiência de interferir no território e na comunidade (SIMAS, 2020).

3 A CARNAVALIZAÇÃO DO NEGRO DENTRO E FORA DA AVENIDA NO CONTEXTO BRASILEIRO

Para Mikhail Bakhtin (1981), o Carnaval representa a inversão da ordem social, o chamado mundo às avessas, dotado de contradições e enfrentamentos ao cotidiano habitual. E, nesse sentido, transformam-se os subalternos em senhores, os senhores em subalternos e entregam-se os indivíduos aos prazeres proibidos do mundo. É, portanto, tempo em que se privilegia o desprivilegiado, periférico e marginal. É o tempo em que se ama o abominado, legitima-se o deslegitimado e permite-se quaisquer atitudes.

Nesse sentido, acerca da carnavalização no contexto brasileiro, admite-se a celebração de religiões de matriz afro-brasileiras mesmo que estas sofram, cotidiana e habitualmente, intolerância religiosa. Dançam os sambas oriundos do ritmo dos terreiros e cantam as canções que festejam os orixás e ancestrais. Clamam os gestos e palavras para saudar Ogum, Xangô, Iansã, Nanã ou Obaluaiê¹¹ em plena Sapucaí, desejando a todos que passam Axé¹², mas fora do evento do carnaval não compreendem o significado de cada um

¹¹ Nomes de Orixás pertencentes às religiões mencionadas no artigo.

¹² “De modo geral, como analisa Opipari (2009), *axé* é um termo com múltiplos sentidos no universo dos cultos. Tanto na literatura sobre as religiões afro-brasileiras, quanto no cotidiano dos terreiros, a palavra aparece em diversas expressões, podendo designar desde uma espécie de poder ou força impessoal que permeia objetos, plantas e relações humanas, até fazer referências a locais e coisas sagradas, tais como as fundações do terreiro e as porções específicas de animais sacrificiais. Além dos significados associados à ideia de poder sobrenatural, “o termo *axé* é utilizado para designar a Casa de candomblé, seu conjunto de adeptos, seus costumes e, por extensão, sua modalidade de culto ou Nação” (Opipari 2009:86). Assim, a noção de *axé* possui em si certo caráter coletivo que integra coisas, pessoas e divindades num mesmo plano, estabelecendo relações de propriedade que não são exclusivas a um indivíduo. Como recurso analítico, parto da separação de três eixos principais – o espiritual, o material e o jurídico – para demonstrar como a fundação do espaço sagrado do terreiro opera em níveis que se interconectam e *participam* (Bastide 2009) de uma mesma realidade” (EVANGELISTA, 2015, p. 64).

desses. Dessa forma, institui-se a permissividade em sentido de emoção, é tolerante cantar o ponto do Caboclo Sete Flechas¹³, afinal, no mundo às avessas celebrar o afro-brasileiro é essencial.

Segundo Bakhtin (1999), o Carnaval constitui-se da manifestação das culturas populares medievais e, simultaneamente, de uma visão holística coerente sobre o renascentismo, em compreensão organizada e coerente. Nesse sentido, é um espetáculo ritualístico que une ações e gestos em uma linguagem concreto-sensorial simbólica (SOERENSEN, 2017).

Constituía-se de um espetáculo cujas barreiras comuns não lhe reduzem, nem as hierarquias, nem as normas sociais, nem as leis, nem as condições ou ideologias. Para o autor:

revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Assim sendo, o chamado evento Carnavalização possui relação, no contexto anteriormente apresentado, com a ideia de permissividade. Permitir-se ser o que não é, celebrar o que se mata, permitir-se transgredir o comum e habitual, o bem, a rotina, o crime, o preconceito e tudo mais o que lhe desejar. Nesse sentido, Bora expressa:

O carnaval, festa pagã que antecede os quarenta dias de preparação para a Páscoa cristã (a Quaresma) é o momento de soltar os cachorros, os ratos e os urubus: é o momento em que o pobre pode ser nobre; o negro favelado, comumente rechaçado, usa peruca Louis XV, veludo azul e rosto branco de pó de arroz – e atrai aplausos das arquibancadas; a menina miserável cruza as ruas vestida de princesa, entre babados e bordados, esfregando plumas nos narizes da elite; um lixeiro pode se tornar o centro dos holofotes, ofuscando as badaladas estrelas da televisão e, ao dar uns passinhos de samba, quem sabe, ser ovacionado pelos espectadores; Jorge Lafond, ator e transformista negro, interpreta Alice, no alto de uma árvore azul, usando mi-crovestido branco e peruca loura. (BORA, 2010, p. 139).

¹³ “Entidades brasileiras, caboclos compartilham uma origem com o povo de santo; os orixás vêm da África. Mas enquanto estes já existem nas pessoas (como componentes dela), os caboclos chegam de fora. Em muitas das cantigas, dizem-se livres das amarras do lugar - vêm de longe - e da família - não têm nem pai, nem mãe. Prezam a autonomia” (RABELO; ARAGÃO, 2018, p. 93).

Destarte, é certo que quando se busca pesquisar a origem do Carnaval inúmeras suposições bastante divergentes entre si podem aparecer, todavia, também é certo que o evento que se conhece no Brasil hoje é dotado de uma significação única, que devemos à constituição do nosso país mas, essencialmente, para além da constituição dos espaços a que referimo-nos, ao ritmo dos instrumentos do samba e a luta advinda destes.

Desse modo, muito embora o Carnaval celebre os ritmos e histórias do candomblé e da umbanda, homenageando seus heróis e orixás e relembrando suas origens, é um evento certamente controverso. Ao tempo que para alguns simboliza um período de celebração, para outros significa o auge da permissividade, festa da carne ou o tempo e espaço em que se negocia a história.

A permissividade, entretanto, não se colocará como antônimo dessa negociação, mas como complementar e, em certa medida, essencial para ela e a reprodução de certos preconceitos. É certo, todavia, que é festa popular muitíssimo esperada por grande parte da população, que lota as ruas e avenidas, desfila com as escolas e canta as marchinhas carnavalescas.

Nesse sentido, por um lado, desmistifica as crenças intolerantes sobre as culturas candomblecista e umbandista no tempo e espaço propostos para o evento, por outro lado, admite figuras como o racismo. O Carnaval é o espaço em que pessoas brancas acreditam poder travestir-se de negras, estereotipando seu fenótipo e comportamento, divertindo-se às custas da colocação do homem e da mulher negras enquanto criminosas, animalescas, esteticamente desagradáveis, moralmente inferiores ou hipersexualizadas (MOREIRA, 2019).

Ao tempo em que proporciona que as Escolas contem suas histórias e que possam, em espaços públicos e transmitidos em esfera nacional, homenagear seus heróis, que celebrem sua identidade junto a indivíduos que possuem as mais diversas construções, limita o espaço ao poder e interesse capital, moldando-o ao ideal para comercialização. E, além disso, é permissivo com a questão justamente por tratar-se do momento em que o mundo encontra-se às avessas, empurrando as culturas de matriz afro-brasileiras ao local de anormalidade habitual.

Dessa forma, cumpre destacar a diferença entre o Carnaval dentro e fora da avenida, entendendo que mesmo em se tratando do mesmo evento apresentam formas distintas de produção para capitalização e mesmo vertentes diferentes da permissividade oriunda da carnavalização. Em primeiro, acerca da constituição, em segundo, em razão da normatividade que se impõem e em terceiro, dentre muitos outros fatores, com relação à para quem são feitas cada uma das celebrações citadas.

Por conseguinte, segundo Fabato e Simas (2015, p. 22-24), o regulamento do carnaval incluiu a exigência de temas nacionais em 1938. E, ironicamente, as escolas

deveriam “livrar o povo das ideias africanistas” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 22-23). Os autores acrescentam:

Para os governos, nada melhor, nessa perspectiva, do que as agremiações oriundas das camadas pobres, compostas majoritariamente por negros, colocados a serviço da difusão pedagógica de uma história oficial repleta de grandes efemeridades e atos de heroísmo, amenizadoras de tensões raciais e sociais entre os brasileiros. O negro conta a história do branco. Para os sambistas, por sua vez, jogar o jogo e contar a vivenciar, sem o peso da criminalização, entre conflitos e negociações, as tradições comunitárias das culturas da diáspora africana nelas diluídas. Para os componentes, as escolas eram espaços de convívio, projeções de anseios e construção e reconstrução de elos comunitários, elaboração de símbolos e maneiras de experimentar a vida. Para os homens do poder, as agremiações funcionavam como livros didáticos para uma população sem livros didáticos, com precário contato com a cultura formal, escrita dentro de cânones ocidentais. Uma pedagogia disciplinadora, em suma.

Dessa sistemática, prevaleceram nas décadas de 1930 a 1950 os enredos valorizando a história ocidental oficial, consonante com os interesses e pensamentos dos grupos de maior poder econômico e influência. A temática racial pouco era citada, e o quando o era, opunha o branco/senhor ao negro/escravo em um conflito que somente poderá ser solucionado por um herói branco (CAVALCANTI, 1999, p.31). Há uma ruptura, somente em 1960, quando o carnavalesco Fernando Pamplona realiza o enredo “Quilombo dos Palmares” no Acadêmicos do Salgueiro, o qual foi campeão, revelando uma certa revolução estética e temática, colocando a história negra e marginalizada do Brasil no foco. De lá pra cá, os enredos das escolas de samba todo ano trazem enredos com narrativas que colocam os negros e a negritude no centro do desfile, valorizando, inclusive, quem faz parte verdadeiramente da construção desses espaços e revelando uma potente luta antirracista e anticolonial.

A criticidade quanto ao evento do sambódromo, no entanto, gira em torno de a negritude ser colocada como centro no momento da avenida, mas forma desigual, sabendo que as escolas são constituídas das comunidades e suas histórias, mas sub-rogando-os somente ao espetáculo, e não a plateia. Nesse sentido, a plateia, principalmente considerando os altos custos oriundos do ingresso para a apoteose, é pouco acessada por populações vulnerabilizadas, que são, verdadeiramente, os protagonistas da história que se conta na avenida. É como se o negro assumisse a figura de alegoria e de representação do carnaval no dia do desfile, em que as desigualdades parecem não existir, justamente pela permissividade oriunda da carnavalização do evento, tudo é invertido no mundo às avessas.

Em contrapartida, fora da avenida e do grande evento episódico que se constitui ao redor do Carnaval, a negritude tem se valido de lutas para conquistar seus espaços. Fora da avenida, a luta antirracista tem enfrentado questões que há muito assolam a população negra, igualmente como há muito aparentam ter sido superadas. Isso ocorre, entre outros fatores, porque a cultura negra é digestiva quando sobreposta pelo filtro branco e mercadológico.

Frantz Fanon e Achille Mbembe trazem contribuições acerca do genocídio casa adentro e casa fora da população negra que são interessantes para pensar a dinâmica contraditória de dentro e fora da avenida e do samba enredo. Por genocídio que acontece “casa fora” ao que se refere ao terror de Estado imposto aos corpos negros, produzindo cada vez mais dor que se sofisticava desde o período escravista; E o genocídio “casa adentro” no que se refere aos efeitos do racismo como produtor de lógicas autofágicas e de sofrimento entre a população negra.

Os dois partem de um diagnóstico comum, uma crítica à lógica colonial e um pensamento “afrodiferenciado”. Isso porque, Fanon coloca a África como o tema do pensamento, e para Mbembe (2018), essa mesma África deve ser lida a partir de suas próprias perspectivas. Em seu livro *Os Condenados da Terra*, Fanon (2010) ensina que o projeto “centralizador” europeu em nome da emancipação da humanidade traiu a si mesmo, de maneira que nessa busca pela “libertação do mundo”, acabou por condenar a si e a todos, à medida que se enredou num fundamentalismo perigoso que só reconheceu um único modelo civilizatório.

Tanto Mbembe quanto Fanon, dentro do contexto dos estudos anticoloniais identificam que os colonos/ex-colonos, os homens brancos da metrópole farão de tudo para manter os ex-colonizados em seu devido lugar: as populações negras, árabes, indígenas e periféricas tem um lugar específico de tratamento e lá devem permanecer, afinal, são os condenados da terra.

Fanon também trouxe muitas contribuições à psicanálise, e em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (FANON, 2008), recorre à noção de reconhecimento sistematizando que uma pessoa é reconhecida à medida que for também reconhecida por outras pessoas.

Nesse sentido, assim como Fanon, Flauzina (2016, p. 64) ilustra que o sofrimento e reconhecimento negro precisam ser transvestidos por pessoas brancas, como se fosse necessário vestir a branquitude para ser aceito socialmente. Mas o corpo negro quando quer ser humano se depara com a barreira da cor, porque não é branco. Se o branco é expressão do ser humano, aquele que não é branco, não é tão humano assim.

Para ser e existir o indivíduo negro, por muitas vezes, é obrigado a embranquecer-se, então é isso que se faz, desde o comportamento e a linguagem até as escolhas afetivas e intelectuais. Nesse sentido e, considerando o vinculado sofrimento psíquico cau-

sado pelo não pertencimento, é que os negros têm dificuldades em exaltar seus traços e suas origens. O homem negro e a mulher negra, que transgridam o comum e habitual, a normalidade e a ordem social somente por serem quem são, vestem-se de brancos e brancas para viver.

Cumpra ressaltar, embora aliem-se a ótica eurocêntrica, continuam sendo negros e negras, denegado ao racismo estrutural e sujeitos a todo tipo de preconceito oriundo da crença de que suas origens e tradições não pertencem a essa terra. É por esta razão, sobretudo, que o ser negro e o celebrar as tradições afro-brasileiras é encarado como transgressão a ordem no evento do Carnaval.

Uma vez livres da escravidão e das senzalas, o local do negro são os morros e os quilombos, todavia, para relacionar-se com o exterior, continuaram marginalizados e culturalmente apagados. Ou passavam por um processo de embranquecimento cultural ou desapareciam de vez. E é justamente o que ocorre.

Não há segredo: “o branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação” (FANON, 2008, p. 117).

Conclui-se que o evento da carnavalização no contexto brasileiro possui, por certo, suas peculiaridades. Também é certo que embora os eventos supracitados sejam tratados como normais em razão do mundo às avessas, são importantes como forma de valorização, sobretudo dos espetáculos produzidos pelas comunidades, dentro ou fora da avenida. As escolas, como os terreiros, são espaços de celebração e resistência, o ponto e samba alinham-se nas origens e instrumentos, letras e movimentos, de forma a levar ao público geral um pedaço da comunidade do morro.

4 O PARALELO ENTRE AS NEGOCIAÇÕES DO CARNAVAL E A FORMA JURÍDICA CAPITALISTA

Desse modo, embora o carnaval pareça poder atender os interesses das elites e da branquitude como atende a periferia e a negritude, o que será explorado no presente item, podemos pensar que as agremiações na avenida, e outras representações na rua, podem aderir às lutas antirracistas. Isso pode ser feito à medida que as escolas de samba são espaços potentes que geram contribuições para um projeto de sociedade inclusivo e justo, perante a valorização de suas origens, criatividade, inovações culturais, características organizativas e capacidades de constituição de redes de trocas. No entanto, a referida mudança não ocorre sem que haja conflitos e disputas.

Em 2019, por exemplo, a Estação Primeira de Mangueira apresentou o enredo “História de Ninar Gente Grande”, que versava sobre a narrativa de construção do Brasil pauta-

da em heróis sem nome ou história. O samba enredo entoava versos como “Tem sangue retinto pisado/ Atrás do herói emoldurado/ Mulheres, tamoios, mulatos/ Eu quero um país que não está no retrato”, “Brasil, chegou a vez/ De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês” e “Brasil, meu nego/ Deixa eu te contar/ A história que a história não conta/ O avesso do mesmo lugar/ Na luta é que a gente se encontra”, demonstrando a intenção de explorar as questões políticas, culturais e históricas que atravessam esta sociedade.

Huysen (2000, p. 22) observa que a memória traumática muitas vezes está inserida em espaços de entretenimento, moldando-se como produto comercial em um espaço norteado pela forma mercadoriana. Para além do Carnaval de rua, os desfiles das escolas de samba podem ser analisados por este prisma.

Os enredos das escolas de samba são elaborados a partir de memórias fixadas no coletivo. Baseiam-se em lendas, crenças, livros, entrevistas e outros documentos como fontes de pesquisa. Quase sempre narram o passado, e recorrem à memória de pessoas que já não estão mais presentes neste mundo. Para Ricoeur (2007, p. 101), o “dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”.

Sustenta ainda o autor, que os “esquecimentos, lembranças encobridoradas, atos falhos assumem, na escala da memória coletiva, proporções gigantescas, que apenas a história e mais precisamente a história da memória é capaz de trazer à luz” (2007, p. 455). Nesse sentido, é possível perceber que uma memória pode se valer de muitos esquecimentos, diante da impossibilidade de se dar conta do todo, e conforme os interesses de seu locutor.

Desse modo, a dinâmica entre memória e esquecimento perpassa também os enredos das escolas de samba, de modo que os carnavalescos selecionam e desenvolvem os enredos considerando algumas questões como: agradar aqueles que financiam o desfile (empresas privadas e/ou poder público); motivar o componente e a comunidade da agremiação; inspirar compositores e evitar abstrações muito distantes ou desconhecidas para facilitar a representação e materialização da história em alegorias e fantasias, bem como a consequente compreensão do público e dos jurados.

No entanto, ao mesmo tempo em que promovem as memórias, as escolas de samba também lançam mão do esquecimento, conforme suas intenções numa dinâmica negocial.

Para além da Escola da Mangueira, outros exemplos destacam-se: em 2016, a Unidos da Tijuca levou ao Sambódromo uma alegoria apresentando o agrotóxico sobre uma perspectiva valorizada (REZENDE, 2017, p. 76), mostrando ser ele o responsável por acabar com as pragas nas plantações e assegurar o alimento na mesa dos brasileiros. Esse desfile teria sido construído com apoio financeiro de empresários do agronegócio.

No ano seguinte, a Imperatriz Leopoldinense incluiu uma crítica ao uso indevido de agrotóxicos relacionando com a temática territorial sobre o povo Xingu. Setores da mídia

relacionados ao agronegócio repudiaram a forma como a questão foi apresentada no carnaval (REZENDE, 2017, p. 77).

A mesma dinâmica foi observada com a escola de samba Portela, que em 2009 fez uma crítica a tecnologia como um dos fatores que causam afastamento e desunião entre as famílias, ideia retratada em uma alegoria cujas esculturas estavam de costas uma para as outras, cada um portanto um aparelho eletrônico, como celular e notebook. No entanto, no ano seguinte, a escola foi patrocinada pela empresa Positivo e fez um desfile de exaltação da tecnologia pela mesma escola, fazendo com que aspectos negativos da tecnologia fossem ignorados (REZENDE, 2017, p. 78).

Em reportagem do El País, o historiador Luiz Antônio Simas faz apontamento bastante relevante à temática: “As escolas sempre se caracterizam por seu jogo de cintura e seu papel negociador para sobreviver. Num ano faziam um desfile crítico, mas isso não significava que no ano seguinte não pudessem homenagear quem tinha sido criticado anteriormente” (MARTÍN, 2017, [s.p.]).

As escolhas dos enredos acontecem em razão de um processo contínuo de “negociação entre gosto popular e gosto das elites, entre a necessidade de sobrevivência e o desejo de reconhecimento cultural e social” (AUGRAS, 1998, p. 180).

Desse modo, percebe-se, portanto, que as escolas de samba fazem negociações de existência de suas memórias culturais, políticas, simbólicas e identitárias. Em outras palavras, que o evento da carnavalização e da permissividade encontra limitações pautadas no senso comum de normal e anormal, história oficial e história contada pelas comunidades.

Denota-se que o samba carioca passou de uma origem popular pouco a pouco a um grande negócio, com negociações de narrativas. Se antes o carnaval representava uma festa popular dos morros, com origens negras e afro-brasileiras, com seu controle pelo Estado, ele começa a ser controlado por uma forma política estatal e pela forma mercadoriana. O Estado e essa política criam categorias unificadoras as quais precisam ser atribuídos significados legitimadores.

A forma jurídica se faz presente ao instituir a categoria “sujeito de direito”, atribuindo aos indivíduos a autonomia da vontade necessária para que celebrem os contratos de compra e venda, inclusive da própria força de trabalho, afastando, assim, o domínio direto característico das relações pré-capitalistas. Já a forma política estatal porque se trata da unidade de poder separada dos agentes econômicos e que, em função disto, tem a capacidade de intermediar os conflitos de classe e garantir o domínio econômico do capital.

O conjunto de normas jurídicas e “formas sociais” também se estabelece a partir da economia de circulação mercantil. Para que alguém compre e participe da lógica de obtenção de lucro e acumulação primitiva, é necessário que exista uma relação jurídica

“obrigacional e comercial” e a própria “liberdade de contratar”. Assim, é necessário que os sujeitos de direito tenham direitos e deveres, então a própria forma jurídica está alicerçada numa forma mercantil.

O universalismo inventado pela “forma jurídica capitalista” aponta que as abstrações que servem de fundamento à teoria geral do Direito são exclusivamente adequadas ao Direito burguês. Esse capitalismo moderno pressupõe a liberdade das pessoas como “sujeitas de direito”, isso porque, teoricamente, os indivíduos dentro do capitalismo têm relações sociais que são baseadas na forma jurídica capitalista que pressupõe a liberdade dos sujeitos (liberdade contratual).

A questão é que assim há certos sujeitos que, mesmo sendo considerados dentro dessa categoria, são impostos a eles restrições típicas do próprio capitalismo. Uma das restrições é o racismo e desigualdade de raça, nas quais os sujeitos negros, mesmo à primeira vista sendo considerados sujeitos livres e iguais para contratar e contrair obrigações, na verdade os fazem com limitações típicas do capitalismo.

No entanto, no caso dos grupos que o próprio capitalismo impõe limites, como é o caso dos negros e negras em que essa “liberdade” não acontece da maneira “ideal”, e por isso são impostos rótulos propositais para manter a subjetividade negra alicerçada na desigualdade social e racial nas quais o negro é imbuído de um espaço inferiorizado. Nesse sentido, a pessoa negra “sujeita de direito” não pode exercer essa “liberdade” por motivos que se impõem a ela pelo próprio capitalismo, tirando dela por ser negra as condições de exercer os atributos “de ser sujeito de direito”. Em outras palavras, o sujeito de direito negro, e também considerando outros marcadores de desigualdade social, possui uma liberdade mais que limitada.

Parte-se do pressuposto que o racismo foi criado como uma ideologia de dominação que desumaniza e inferioriza as populações não brancas, além de criminalizar as culturas e demonizar as religiões de tais populações. Essa ideologia racista se deu para legitimar através de falsas e cruéis teorias científicas e religiosas a dominação e exploração do branco sobre o negro, e sobre os demais povos lidos como não brancos. Teve sua origem no período pré-colonial, nos primórdios do capitalismo mercantil, emergindo da competição entre todos os diferentes povos europeus pelo enriquecimento e desenvolvimento de suas nações e pelo controle do continente europeu.

Contudo, com o desenvolvimento do sistema colonial a competição destes povos europeus enfraqueceu dando origem a uma espécie de acordo entre essas nações que, objetivando o desenvolvimento do capitalismo central, dos poderes políticos e privilégios econômicos e socioculturais dos povos europeus, passaram a colonizar, dominar, escravizar e explorar os povos dos continentes africano, americano, asiático e oceânico. Nesse viés, Moura (1995) pontua:

Como se vê, essa antropo-sociologia era reflexo e rescaldo de uma competição sociopolítica entre as nações da Europa. Era, por isso mesmo, uma ciência eurocêntrica. Com a instalação e o dinamismo do sistema colonial e seu desdobramento imperialista, ela se estende ao resto do mundo e aí procura ter uma visão mais abrangente e sistemática, unindo todas as diferenças étnicas europeias em um bloco compacto – o branco –, que passa a se contrapor ao restante das populações não civilizadas, dependentes, e racialmente diversas das matrizes daquele continente. Não se cogita mais nas diferenças entre o nórdico, o alpino, o mediterrâneo, que passam a ser, de modo genérico, componentes da raça branca. E essa raça tinha por questões de superioridade biológica o direito de tutelar os demais povos (MOURA, 1995, p. 4)

Nesse sentido, o capitalismo brasileiro é caracterizado pela herança colonial escravocrata que se desenvolveu tendo por base a ideologia racista de dominação, deixada pelo branco europeu colonizador e tomada pela elite branca burguesa.

Fanon pontua como o sujeito negro nunca será o sujeito pleno e branco, e para conseguir atingir certa cidadania e certos espaços precisa se “vestir” (FANON, 2008, p. 46) de branco e construir significados que sejam úteis ao capital.

No samba enredo, portanto, não está se negociando apenas uma narrativa que vai ser útil de ser apresentada na avenida, mas também se negocia uma forma de ser e conseguir sobreviver, de modo que o negro e suas resistências precisam passar por esse filtro mercadológico e ceder ao capital para serem aceitos socialmente, dentro e fora do espaço do carnaval e, em certa medida, mesmo com o advento da carnavalização.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do presente artigo, fora abordado a relação das escolas de samba, dado destaque a escola Primeira de Mangueira em primeiro momento, possibilitando-se constatar a relação do espaço das escolas de samba com as religiões de matrizes afro-brasileiras, através das reuniões nas casas das tias baianas e da celebração dos orixás que trouxeram todo um arcabouço para a manifestação e valorização da negritude.

No entanto, o que se verificou é que dentro do espaço do carnaval, como se conhece hoje no contexto brasileiro, um evento que teve origem popular e racializada, vem sendo ressignificado por uma lógica capitalista dando espaço à negociação de narrativas que são úteis ao capital.

A crítica traçada é justamente da negociação de narrativas que a negritude tem que fazer para ter seus heróis exaltados e suas histórias contadas. Ao mesmo tempo em que a negritude é alegoria para esse espetáculo, há uma desigualdade imposta pela lógica

mercantil em que as pessoas negras muitas vezes não conseguem ter acesso ao espaço da avenida, justamente pelo alto custo do evento. Isso demonstra um paradoxo em que histórias negras são negociadas e lucrativas para o espaço dos desfiles da escola de samba, mas em contrapartida estes mesmos sujeitos negros não podem gozar de forma ampla deste evento.

A crítica, portanto, não é com relação às escolas de samba, muito pelo contrário, se molda a partir a branquerização do mundo. As escolas são espaços importantíssimos de construção de significados e de resistência do povo preto.

O ponto crucial é que as escolas precisam negociar suas narrativas para que possam ver seus heróis homenageados e sua resistência notada. Em episódios em que essas negociações não existem, no entanto, parece não haver espaço para que a negritude tenha sua história, seus heróis e suas crenças sendo enaltecidos e valorizados.

O acesso aos espaços públicos e aos bens culturais estão envolvidos na lógica da modernidade assim como a criação categoria sujeito de direito, que também é uma invenção moderna. Deste modo, o acesso ao espaço de notoriedade cultural como o que se tornou os desfiles de escolas de samba, está adequado a um padrão previamente determinado, incluindo-se em certo circuito de trocas, tornando-a atrativa para investimento e ao mercado financeiro. Isso acontece porque as dinâmicas de produção de subjetividades e do acesso a certos espaços estão moldadas por um direito, e esse direito adquire a forma garante da circulação mercantil.

Aqui, foi tomado como ponto de análise que o conjunto de normas jurídicas e “formas sociais” também se estabelecem a partir da economia de circulação mercantil. Como já explicitado, para que alguém seja reconhecido como sujeito de direito é necessário que exista uma relação jurídica obrigacional e a própria liberdade de contratar. Assim, é necessário que os sujeitos de direito tenham direitos e deveres, então a própria forma jurídica está alicerçada nesta forma mercantil.

No entanto, há grupos e categorias de sujeito aos quais o próprio capitalismo impõe limites, como é o caso das pessoas racializadas, em que essa liberdade de acessar espaços e construir narrativas que serão vistas não acontecem de maneira ideal, livre e igual, vez que esses indivíduos estão incluídos na desigualdade social e racial que é necessária a reprodução do espaço capitalista.

Nesse sentido, o sujeito negro não pode exercer essa liberdade, fazendo com que não pertencessem aos indivíduos racializados os atributos de ser sujeito de direito, “inclusive de “ser sujeito de direito do espaço público e da construção ”e narrativas”.

À vista disso, há uma encruzilhada da própria noção de pensar o direito à construção de narrativas e ao espaço, “já que esse “direito é realizado de uma forma mercantil”

em que não há espaço para o sujeito negro ser alguém sem negociar suas narrativas com a branquitude e com o capital.

Desse modo, acabamos quase que por entrar em um verdadeiro “beco sem saída”, no qual a liberdade do sujeito negro é suprimida pela própria forma jurídica que lhe impõe limites, de modo que a forma para ser notado e fazer sua luta se fazer presente é necessário a negociação de narrativas com o capital e com máscaras brancas. Para não tornar essa conclusão um todo negativa, uma alternativa que parece ser possível para atenuar os caminhos desta encruzilhada é a de se aliar ao direito insurgente aos possíveis usos táticos do direito.

De forma sucinta, por uso tático, compreende-se a utilização de usos políticos do direito que representam uma possibilidade contraditória de reivindicar direitos dentro da ordem (portanto, de cobrir as necessidades que o capital impõe a todos), mas também de subverter essa mesma ordem, tencionando-a constantemente (PAZELLO, 2019, p. 157).

Ainda, numa dimensão linguística, a tática no uso do direito assenta-se na possibilidade de reinterpretar o direito tal como ele é representado judicialmente e normativamente. Dessa forma, pode-se subsidiar alterações na ideologia jurídica presente na sociedade, como no caso da disputa de espaços como o espaço carnavalesco e também em torno do reconhecimento de direitos dos não sujeitos racializados.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-Enredo*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BORA, Leonardo Augusto. **O Direito pego pelo rabo**: aliceando themis. 2010. 192f. TCC (Graduação) – Curso de Direito, Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal de Curitiba, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/31344/M1389JU.pdf?sequence=1>. Acesso em: 25 set. 2022.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o Carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Maria Alice Nunes. Sinergia e capital social na construção de políticas sociais: a favela da Mangueira no Rio de Janeiro. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 21, p. 147-163, nov. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782003000200010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/pnS3WJ8hrCJDzymtX6rXWm/?lang=pt>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BLOCO DOS ARENGUEIROS. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/bloco-dos-arengueiros/>. Acesso em: 20 set. 2022.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. **História do Morro**. [S.d.]. Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/historia-do-morro/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

EVANGELISTA, Daniele Ferreira. Fundando um axé: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. **Religião & Sociedade**, v. 35, n. 1, p. 63-85. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap03>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/W6P8L-fwrZDWWkp49TkjhnPb/?lang=pt>. Acesso em: 11 dez. 2022

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quinta-feira**: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, João Carlos; MARTINS, Angela Maria Moreira. Quinta da Boa Vista: de espaço de elite a espaço público. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, n. 13, p. 125-145, dez. 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/134116>. Acesso em: 1 ago. 2022.

FIORENTINI, Mateus. Muito prazer, eu sou o samba. **Portal Vermelho**, Rio de Janeiro, 2 dez. 2014. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2014/12/02/mateus-fiorentini-muito-prazer-eu-sou-o-samba/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

FLAUZINA, Ana. A medida da dor: politizando o sofrimento negro p. 63-74 *In*: FLAUZINA, Ana; PIRES, Tula (org.). **Encrespando** – Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MARTÍN, Maria. A escola de samba que desafiou o agronegócio no Brasil. **El País**, Rio de Janeiro, 15 fev. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/13/politica/1484343086_484320.html. Acesso em: 30 set. 2022

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

PEIXE; Fernando A. G.; SANT'ANNA, Rubens de; ALVES, Heloisa. **História da Mangueira**. Estação Primeira de Mangueira, [s.d.]. Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/historia-da-mangueira/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

PAZELLO, Ricardo Prestes. Teorias Críticas do Direito e Assessoria Jurídica Popular. Revista Direitos Humanos e Sociedade- PPGD UNESCO. Criciúma. v.2, n.2, 2019, p.141-161

RABELO, Miriam C. M.; ARAGÃO, Ricardo. Caboclos e Orixás no Terreiro: modos de conexão e possibilidades de simbiose. **Religião & Sociedade**, v. 38, n. 1, p. 84-109, abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n1cap04>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/n6F4DSTVDDsTVQ6vzvZxcR/?lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2022.

RAYMUNDO, Jackson. Memórias e resistência na poética das escolas de samba. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 36, p. 107-122, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/63296>. Acesso em: 25 jul. 2022.

REZENDE, Rafael Otávio Dias. **O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas: um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012)**. 2017. 201p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4513>. Acesso em: 25 fev. 2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

SANTOS, Natã do Espírito. **Afro-colombianidade e oralidade na contística de Carlos Arturo Truque**. 2017. 177p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/49126/R%20-%20D%20-%20NATA%20DO%20ESPIRITO%20SANTOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 7ª edição, 2020.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascael, v. 5, n. 1, p. 318-331, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 25 fev. 2023.

LUGAR DE SAMBA-ENREDO É NO ASFALTO: O CARNAVAL DE CURITIBA E O DIREITO À CIDADE

Emily Emanuele Franco Mewes
Isabela Benedetti Sebben

SUMÁRIO

1. Introdução. 2. O carnaval e o direito à cidade em Curitiba/PR. 2.1. Carnaval é direito à cidade. 2.2. O “lugar” do carnaval na cidade de Curitiba. 3. O papel dos governos locais no carnaval. 4. O poder público, a política cultural e a promoção do carnaval em Curitiba. 5. Considerações finais. Referências.

1 INTRODUÇÃO

*Um livro de poesia na gaveta
Não adianta nada
Lugar de poesia é na calçada
Lugar de quadro é na exposição
Lugar de música é no rádio
Ator se vê no palco e na televisão
O peixe é no mar
Lugar de samba-enredo é no asfalto
Aonde vai o pé, arrasta o salto
Lugar de samba-enredo é no asfalto*

Sérgio Sampaio. Cada Lugar Na Sua Coisa de. Álbum: Tem Que Acontecer

O carnaval é uma festa popular reconhecida mundialmente, tendo historicamente a característica de reivindicar espaços públicos e transformá-los a partir de múltiplas vivências que são mascaradas pelo cotidiano. É um espaço para a espontaneidade e palco para que os cidadãos exerçam nesses dias de folia seu direito de ocupar a cidade.

No Brasil podemos dizer que cada região, cada cidade e cada localidade celebra o carnaval de maneiras distintas, o que comprova a diversidade do país. Ademais, o carnaval é importante para o desenvolvimento econômico das cidades; a título de exemplo, em 2022, ano em que o carnaval foi atípico em razão da pandemia da Covid-19, a previsão da Confederação Nacional do Comércio era de que a festividade fosse movimentar R\$ 6,45 bilhões – o que ainda é 33,7% inferior ao observado no carnaval de 2020 (CNC: Carnaval..., 2022, [s.p.]).

Festividades como o carnaval são, pois, de interesse do poder público, tanto para organizar e regular a cidade nesses dias de folia, prestando serviços através de políticas públicas, quanto para desfrutar das benesses econômicas advindas da celebração.

Nesse contexto, tomamos como premissa a compreensão de que cidades são espaços de conflitos, em que o direito à cidade fundamenta-se justamente no direito de reinventar a cidade a partir do “exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização” (HARVEY, 2014, p. 28).

A partir disso, a problemática do carnaval analisada sob a ótica do direito à cidade e da respectiva atuação do poder público atravessa, por certo, a temática central que nomeia esta obra, qual seja, “Direito, Arte e Desigualdade”. Ora, o carnaval é a materialização da luta pelo direito à cidade, na medida em que é, justamente, a festa política que, na disputa de narrativas das ruas da cidade, “tensiona e desafia a ordem da vida e do espaço público” (CARNAVAL..., 2020, [s.p.]). Desse modo, o presente texto presta-se também à investigação das relações de desigualdade e luta por direitos e reconhecimento (tanto material quanto simbólico), bem como aquelas que concernem às políticas públicas e regulação, aos conflitos socioespaciais, ao financiamento e à exploração econômica.

Nessa perspectiva, com o fulcro de delimitar metodologicamente a pesquisa, a investigação do carnaval como potencialidade e exercício de direito à cidade foi espacialmente delineada levando-se em consideração a festividade e realidade da cidade de Curitiba/PR. Tal escolha justifica-se não somente no fato de que a presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito do PET Direito da Universidade Federal do Paraná – localizando-se, portanto, na capital paranaense –, mas principalmente diante da compreensão de que investigar o fenômeno carnavalesco em Curitiba faz-se relevante diante da série de atores sociais envolvidos na promoção e realização do Carnaval, embora exista uma ideia erroneamente difundida de que o carnaval seria incompatível com a “cidade modelo”, da “Europa brasileira”. Para

tanto, foram cruciais as contribuições teóricas das pesquisadoras¹ Selma Baptista, Vanessa Maria Rodrigues Viacava e, especialmente, de Caroline Glodes Blum – que desenvolveu, em sua dissertação de mestrado denominada “Carnaval curitibano: o ‘lugar’ de uma festa popular na cidade”, pesquisa etnográfica com as escolas de samba que participaram dos carnavais curitibanos de 2008 a 2013.

Assim, o problema de pesquisa do presente estudo pode ser compreendido, de forma sintetizada, na seguinte pergunta: considerando as cidades como espaços de conflito e o caráter disruptivo do carnaval, é possível existir uma relação entre a comunidade e o poder público na gestão do carnaval, sem cooptar a espontaneidade da celebração? A partir disso, como podemos compreender a organização do carnaval de Curitiba?

O objetivo deste estudo é, assim, encarar o carnaval sob a ótica da administração pública e suas interconexões com o direito à cidade, a fim de entender qual é o papel dos governos locais na promoção uma política cultural no carnaval que não corrompa a espontaneidade da celebração e, por fim, estender tal análise para compreender o funcionamento do carnaval de Curitiba² – principalmente o papel do governo local na e para a organização e regulação da festividade. Para o alcance dos objetivos traçados, adotamos o método lógico-dedutivo, trazendo conclusões ao tema a partir de premissas gerais que culminaram em um entendimento específico sobre o caso trabalhado.

Para tanto, no primeiro item tratamos sobre a relação indissociável entre o carnaval e o direito à cidade, destacando a possibilidade de transformação dos espaços cotidianos nessa festividade que transmite as perspectivas e anseios dos populares sobre as cidades. Transversalizando a análise do carnaval sob a referida ótica, examinamos o carnaval de Curitiba, analisando os atores (historicamente) envolvidos e as potencialidades e empecilhos para a viabilização da festividade vislumbrada no direito à cidade.

No segundo item, objetivamos encarar o tema sob a ótica da administração pública, a fim de compreender qual é o papel dos governos locais no carnaval, especialmente considerando possíveis estratégias de gestão que Municípios poderiam adotar na organização para promover uma política cultural no carnaval que não corrompa a espontaneidade da celebração.

Por fim, realizamos, no terceiro item, um estudo acerca do carnaval de Curitiba, considerando as características específicas dessa localidade, buscando compreender o

¹ Destaca-se, ainda, que o trabalho empreendido pelas pesquisadoras apresentou contribuições que resultaram na produção, via Lei de Incentivo da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), do documentário “Caras de um Carnaval”, em parceria com a produtora de cinema Olho Vivo.

² É importante destacar que dentro da concepção de carnaval, consideramos tanto as festividades que ocorrem nas datas do feriado nacional, bem como as celebrações anteriores, reconhecidas como “pré-carnaval”.

funcionamento da festividade na capital do Paraná e tecer considerações sobre as ações realizadas pelo município de Curitiba para a organização da festa.

2 O CARNAVAL E O DIREITO À CIDADE EM CURITIBA/PR

2.1 Carnaval é direito à cidade

O carnaval é reconhecido mundialmente como a principal manifestação cultural do Brasil e deve ser considerado como uma festividade que historicamente “transfigura ritualmente a cidade” (BARROS, 2021, p. 2). Através de sua característica disruptiva, manifesta as pluralidades culturais presentes dentro de um mesmo tempo-espaço, as quais são silenciadas pela ordem cotidiana.

A utilização do espaço público é a principal característica do carnaval de rua, cuja premissa geral seria “atividade de natureza efêmera cuja realização impõe, invariavelmente, a ruptura da dinâmica urbana cotidiana de um lugar, do entorno, de toda a cidade, quando não da região” (BARROS, 2021, p. 6).

Outrossim, a festividade carnavalesca evoca subversão ao “ocupar a cidade, reinventar os espaços [...], trazer poesia, música e a alegria para a vida cotidiana e levantar questões sobre o ambiente urbano, incluir os excluídos e marginalizados, além de denunciar as ações questionáveis do poder político e econômico” (BARROS, 2021).

Assim, o carnaval de rua retém, enquanto modo particular de apropriação da cidade, sensível “potencial de uso e domínio do urbano” (SIQUEIRA; VASQUES, 2015, p. 148). Trata-se de um potencial inclusivo, com capacidade para (re)produzir diversidade, mas também suscetível aos processos de gentrificação³ (SIQUEIRA; VASQUES, 2015, p. 147).

Ora, o carnaval de rua é, ainda, segundo Luiz Antônio Simas (2019, p. 76), possibilidade, uma vez que “pode ser festa de inversão, confronto, lembrança e esquecimento”; é vida na rua, é o exusíaco do não endereço, da esquina incerta e do rumo perdido. É, pois, (com foliões) na rua, “espaço de subversão do cotidiano, a folia deveria ser o mar aberto do ébrio pirata de nau sem rumo” (SIMAS, 2019, p. 76-77).

³ O termo “gentrificação” é importante para os estudos a respeito de desigualdade e segregação urbana, e remete-se a um processo (político) de transformação dos espaços urbanos, que aloca populações de rendas elevadas para ocuparem os centros urbanos, usufruindo da infraestrutura disponibilizada pelo Estado, expulsando antigos residentes de vulnerabilidade social dos centros, ficando às margens das cidades em condições precarizadas e à mercê de políticas públicas. Vide: ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. Gentrificação. **Enciclopédia de Antropologia**, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 3 jul. 2018. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>. Acesso em: 5 dez. 2022.

Nesse sentido, o carnaval é um fenômeno socioespacial em que os cidadãos, na condição de foliões, exercem o direito à cidade, ao apropriar-se da arquitetura urbana disponível, uma vez que a espontaneidade da celebração também se apresenta como expressão de pertencimento da cidade (BARROS, 2021).

Aqui, compreende-se o direito à cidade como um direito fundamental coletivo que, a partir das considerações de David Harvey (2014, p. 28), vai além de um direito de acesso aos recursos da cidade, englobando também “o direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos”. Esse direito é, segundo Harvey, menos individual e mais coletivo, posto que a reinvenção da cidade demanda, necessariamente, o “exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização” (HARVEY, 2014, p. 28).

Traçando paralelos entre o direito à cidade e direitos culturais, é imprescindível considerar que em cidades desiguais, múltiplas expressões culturais são silenciadas. Uma vez que a cultura contribui para a construção de consensos, é indubitável a urgência em dar voz a novas possibilidades de cidadania cultural. Para tanto, o direito à cidade pode ser visto como um “permanente espaço aberto à diferença, onde a diversidade possa ser um dos constituintes de novas experiências e projetos da vida urbana, em constante transformação” (DOMINGUES, 2019).

Conforme Flávia Magalhães Barroso (2018, p. 22), a possibilidade de transformação constante que as cidades possuem é um ponto chave para as ações de criação cultural que, por meio de festividades e expressões artísticas transmitem suas perspectivas e anseios sobre as cidades.

A cidade é então um campo de possibilidades aberto e diversificado, onde podemos investigar as narrativas— inscritas não só no plano verbal, mas também no corporal — sobre o que achamos sobre a cidade, sobre o Outro e sobre nós mesmos, a partir da via da criatividade e da cultura. Tendo em vista que a cultura urbana circula e negocia com os espaços da cidade e além disso elabora processos criativos, podemos encontrar nas suas práticas e nos seus praticantes registros narrativos sobre o que é a vida urbana, quais são seus desafios, seus anseios, seus desejos (BARROSO, 2018, p. 22).

Diante desse raciocínio, entendemos que o carnaval de rua é produto da espontaneidade e do desejo de reinventar a cidade mais de acordo com uma pluralidade de vivências. Portanto, o verso outrora mencionado de que “lugar de samba-enredo é no asfalto” ressalta que a rua é o lócus criativo do carnaval, uma vez que a partir dela é possível apreender múltiplas vivências e propor novas experiências através da arte.

Ao passo em que as ruas tornam-se esse espaço de encontro da diversidade, sendo palco para um “acontecer político”, essa festividade influencia aspectos de ordem social

e econômica. Consequentemente, impactam sobremaneira o funcionamento das cidades na prestação de serviços públicos em geral, como, por exemplo, a segurança e o trânsito da cidade.

Nesse sentido, as autoridades municipais das cidades que recepcionam tais eventos, devem buscar “meios e ferramentas para proteger os foliões e trazer a tranquilidade necessária para este evento cultural” (ÁVILA FILHO *et al.*, 2016). Entre as questões que devem ser levantadas no planejamento de tais eventos seria o orçamento a ser disponibilizado para as festividades, a infraestrutura a ser disponibilizada durante os eventos, bem como a organização da segurança pública.

Entretanto, em teoria, a regulação exercida pelo Estado (que neste artigo centraliza-se a figura no município) deve – ou deveria – acontecer com o objetivo de acolher as múltiplas práticas socioculturais e viabilizando o pleno exercício de cidadania (REIA; HERSCHMANN; FERNANDES, 2018). Ocorre que, partindo do pressuposto que as cidades são espaços de conflito, é preciso considerarmos as estratégias de organização feitas pelos governos locais para a realização do carnaval.

2.2 O “lugar” do carnaval na cidade de Curitiba

O carnaval de Curitiba é, com as suas particularidades, também expressão (d) e luta pelo direito à cidade, embora se argumente que a festividade seria irrelevante ou menos importante na capital paranaense. Subsiste, no imaginário coletivo local e nacional, a ideia de que Curitiba seria “o reduto dos que não gostam de carnaval” (CURITIBA: o reduto..., 2017), de que a festa popular não combinaria com o perfil do “curitibano” ou que seria incompatível com o ideal de “cidade modelo” (BAPTISTA, 2007, p. 4). O carnaval de Curitiba é identificado, inclusive, em levantamento realizado em 2005 pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, como “uma tradicional manifestação do povo, que teima em existir apesar das dificuldades que surgem a cada ano” (CARNEIRO JR., 2005 *apud* BLUM, 2013, p. 17).

Ora, ainda que Curitiba não se apresente como um polo do samba e que inexistia, na capital paranaense, um espaço definido como “sambódromo” e espetacularização da festividade, é inegável a presença e importância de blocos de carnaval e escolas de samba que, respectivamente, reúnem e agitam uma multidão de foliões e que desfilam na avenida ao som de sambas enredo, participando de editais e concursos organizados pela Fundação Cultural de Curitiba (VIACAVA, 2010, p. 2-4) – conforme se evidenciará adiante.

No caso curitibano, a manifestação carnavalesca provoca, segundo Caroline Glodes Blum (2013, p. 38) “uma dinâmica em constante movimento e em diversas esferas” (quais sejam, a oficial, a cotidiana e a performática) no espaço urbano. A noção de perfor-

mance referida pela autora compreende – para além da cênica, teatral e artística presente no carnaval – as “atuações públicas constantes nos processos de mediações e negociações entre as escolas e delas com os órgãos públicos, as mídias e redes sociais”, bem como as atividades performáticas caracterizadas (segundo estudos da antropologia da performance) “por serem reflexivas, ou, como maneiras de falar, de representar o mundo e colocar-se nele” (BLUM, 2013, p. 38); cuida-se, assim, de uma “encenação” do popular.

Para compreender as particularidades do carnaval de Curitiba é, então, necessário refletir sobre os desafios de como pensar a cidade e quais são os populares que movimentam, acionam e modificam a urbe (BLUM, 2013, p. 108).

Com esse fim, a pesquisadora do fenômeno carnavalesco curitibano, Caroline Glodes Blum, vislumbrou não somente investigar o carnaval de Curitiba, como também pensar na cidade em si e refletir acerca das mediações e negociações que acontecem no espaço urbano – inseridas no contexto dos respectivos usos dos espaços públicos, imaginário, disputas e segregações (BLUM, 2013, p. 8-15, 108).

Ao tratar do (que seria o) “popular” imbricado no carnaval curitibano, a autora atenta para a necessidade de considerar as peculiaridades do processo de construção e urbanização da urbe, apreendidas conforme os ordenamentos de seus atores sociais e respectivas práticas (BLUM, 2013, p. 32-33, 90). O processo de formação da cidade envolve, assim, distintos arranjos de variados atores e grupos sociais, de modo que, no caso do carnaval de Curitiba, “enquanto alguns têm papéis de destaque, outros parecem buscar afirmar sua própria existência e identidade” (BLUM, 2013, p. 90).

Para refletir sobre os grupos étnicos e sociais envolvidos na manifestação cultural carnavalesca, faz-se importante ponderar sobre os processos históricos de Curitiba e do próprio estado do Paraná. Nesta senda, em que pese exista uma perspectiva equivocada – influenciada pelo movimento do *Paranismo* e historicamente vinculada à mídia e opinião pública (tradicionais) – de que o Paraná seria um estado “branco”⁴, efeito da colonização europeia (não portuguesa) e supostamente sem influência de elementos negros, tais premissas devem ser tomadas de forma crítica. Conforme evidenciado por Caroline Blum (2013, p. 96-97), ainda que

as proporções numéricas da população negra e indígena na formação do estado sejam menores do que em outras regiões, isto não justifica a ausência quase absoluta de estudos e a negligências aos referenciais populacionais e culturais destas populações.

⁴ Discursos invisibilizadores do negro no Paraná foram constatados em pesquisa sobre o preconceito racial no Brasil, realizada pelo sociólogo Octávio Ianni, na qual um dos informantes/entrevistados afirmou, referindo-se à cidade de Curitiba, que “Aqui não há negros”, e que “o nosso negro é o polaco” (IANNI, 2004).

Ora, não há como negar a influência da presença e cultura negras na cidade de Curitiba⁵. Há, inclusive, registros de que as Irmandades (notadamente a Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito), para além de auxiliar os irmãos em casos de doenças e encarceramentos, trabalharam “ativamente pela liberdade de seus membros e por melhores condições de vida, através da compra de alforrias ou mesmo de demandas judiciais contra seus senhores” (BLUM, 2013, p. 100-103; HOSHINO; FIGUEIRA; PACHECO, 2013, p. 10-12). Além disso, foram os membros de tais Irmandades que fundaram, em 1886, a Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio, existente até os dias atuais (BLUM, 2013, p. 102). A consolidação de uma sede física para a Sociedade 13 de Maio, ainda em meados de 1896, significou o empenho por um “lugar” dentro daquela capital que tanto se afirma(va) enquanto branca e europeia (BLUM, 2013, p. 104). Diante disso, é notório o equívoco dos discursos e teorias que sustentam o mito da inexistência dos negros na cidade.

Ademais, a primeira escola de samba de Curitiba, fundada em 1946, na Vila Tássis (onde atualmente é a região do Capanema), foi a Escola de Samba Colorado, escola composta por maioria negra. O carnaval em Curitiba existia antes do surgimento da escola, mas era restrito aos bailes de carnaval nos clubes, o que restringia o seu acesso apenas às elites. O surgimento da Colorado possibilitou que as classes populares, e sobretudo a negritude, ocupassem o centro de Curitiba e fizessem parte da festa; conforme Gláucia Pereira do Nascimento, “o samba curitibano nasce periférico, operário e negro⁶” (NASCIMENTO, 2020, p. 196-197).

Desse modo, compreendemos que o carnaval foi (e ainda é) crucial para a inserção e visibilização de classes populares e invisibilizadas, notadamente a negritude, em uma cidade que, há tanto, nega “características culturais negras, comunitárias e solidárias por natureza” (BLUM, 2013, p. 107-108).

Por outro lado, acrescenta-se que, conforme Selma Baptista (2007, p. 7-8), as disputas e mediações entre o poder público e atores do carnaval – como as escolas de samba e demais envolvidos – envolve, no carnaval local da atualidade, questões que não estão atreladas tão somente à verba, mas ao próprio lugar de realização da festividade no espaço urbano.

Com efeito, o carnaval de Curitiba surge em um cenário de suposto “apego às tradições”, como um “exemplo dramático de uma festa popular, cujo “espaço”, conquistado

⁵ Sobre o assunto, destaca-se a dissertação que é fruto da admirável pesquisa de mestrado da geógrafa Gláucia Pereira do Nascimento: “Territorialidades negras em Curitiba-PR: ressignificando uma cidade que não quer ser negra”.

⁶ Isso porque a maioria dos fundadores da escola de samba, negros, “trabalhava na rede ferroviária, e nos finais de semana realizava a sua sociabilidade. Foi a partir da escola Colorado, conforme as palavras do sambista, que a “negrada” da Vila Tassi ultrapassou a linha férrea e foi para o centro de Curitiba” (NASCIMENTO, 2020, p. 197).

sempre com muito esforço” vê, ano após ano, seus atores expostos à persistente batalha travada em função de “dificuldades não apenas crescentes devido aos impasses econômicos gerais da administração, mas recorrentes, em função de não haver quase nenhum avanço nas negociações com este ‘popular’” (BAPTISTA, 2007, p. 7-8).

Cuida-se, portanto, de uma festa promovida por aqueles (populares) que “insistem” em ocupar a cidade e, nela, fazerem-se vistos e reconhecidos – tensionando, positivamente, o manejo do espaço urbano e a sua apropriação pelas classes populares (BAPTISTA, 2007, p. 7). Daí a importância de viabilizar o carnaval que é, especialmente na capital paranaense, “uma atividade reflexiva que produz o estranhamento de si, a dramatização de tensões e contradições do mundo social” (BLUM, 2013, p. 18).

3 O PAPEL DOS GOVERNOS LOCAIS NO CARNAVAL

O carnaval é produto da espontaneidade e do desejo de reinventar a cidade a partir de uma pluralidade de vivências. Em realidade, no Brasil podemos dizer que há diversos carnavais, uma vez que em cada localidade celebra-se essa festividade de maneiras distintas. Consequentemente, as festas impactam sobremaneira o funcionamento das cidades, mas, por outro lado, essa festividade também é uma oportunidade de incentivar a economia local, com geração de trabalho e renda, principalmente devido ao incentivo de turismo nas cidades que realizam grandes eventos.

Desse modo, a organização de um evento cultural de grande porte como o carnaval pressupõe uma relação entre a administração pública, que pode ser consensual ou conflituosa. Segundo Fernando Burgos Pimentel dos Santos (2008, p. 100), o subsídio do poder público ao incentivo à arte é positiva, “uma vez que “atinge não apenas as pessoas que estão diretamente consumindo a atividade cultural, mas também toda a sociedade”. Por outro lado, autoras como Raquel Rolnik destaca que “na tentativa de criar regras, o poder público interfere com o próprio espírito do carnaval, que é o do desregramento coletivo” (ROLNIK, 2018, [s.p.]).

Inclusive, não são raras as vezes em que governos locais passam a ter certo protagonismo na organização e no fomento das festividades, sendo vantajoso aos governantes promoverem as festas e deixarem sua marca de gestão. Contudo, o ponto central deste capítulo é questionar a capacidade do Estado em apoiar o carnaval. Em outras palavras, quais são as estratégias de gestão que o Estado pode tomar para auxiliar na organização do carnaval sem cooptar a espontaneidade da celebração?

Para tanto, é preciso destacar algumas conceituações fundamentais para a interpretação qual é o papel do poder público em festividades culturais como o carnaval. O primeiro ponto a ser levado em consideração é que neste trabalho adotamos a concepção sociológica de cultura que, segundo Isaura Botelho (2001, p. 74):

é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. [...] Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso.

Assim, deixamos momentaneamente de lado uma concepção antropológica ampla de cultura, como “toda e qualquer criação humana, real ou simbólica, que se expressa como modo de vida” (GUERREIRO; SPINOLA; SPINOLA, 2004, p. 61), para uma concepção restrita de cultura como um recurso que objetiva desenvolver as representações simbólicas através de um circuito organizacional.

Compreendendo qual concepção de cultura é utilizada nesse estudo, vale destacar que existem diversas maneiras de promover práticas culturais, a depender do objetivo que se quer alcançar. Uma cidade em que o carnaval é visto como uma atração turística precisa traçar estratégias diversas daquelas cidades que a celebração é focada na comunidade local.

Assim, consideramos importante estabelecer a diferença entre política cultural e o turismo cultural. Política cultural, segundo Teixeira Coelho (1997, p. 292) diz respeito às intervenções tomadas por agentes públicos e privados com o intuito de promover a difusão da cultura:

Política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.

Essas intervenções assumem a Forma de: 1. normas jurídicas, no caso do Estado, ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes, que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais; e 2. intervenções diretas de ação cultural no processo cultural propriamente dito (construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais específicas, etc.) (COELHO, 1997, p. 292).

Quando pensamos no carnaval, a partir de estratégias moldadas por uma política cultural damos importância para ações que coloquem o carnaval ao alcance de todos, visto que em uma única festividade há diversos públicos diferentes. Um exemplo de uma prática de política cultural seria a descentralização dos polos de animação das regiões centrais às periféricas, viabilizando o acesso de uma maior parcela da população à festividade.

Por outro lado, mas não necessariamente de maneira antagônica, o turismo cultural tem como principal característica a ocasionalidade, como um meio que dá acesso a práticas culturais, como a visita a museus, patrimônios públicos, espetáculos, o qual se revela como uma fonte importante de recursos para as cidades que se dedicam a essa vertente. Para autores como Teixeira Coelho (1997, p. 359), esse conceito possui uma natureza ambígua, na medida que não se apresenta como uma prática cultural, nem possui as mesmas características do turismo comum.

Existem críticas sobre encarar o carnaval como turismo cultural. Isso porque “o setor de turismo acaba provocando uma unificação artificial da cultura de um povo ou localidade. [...] Cria-se o típico, resultado da abolição das diferenças e da subordinação a um tipo comum, com traços específicos de cada comunidade” (SANTOS, 2010, p. 70). Entretanto, mesmo com críticas, o turismo cultural é um meio que promove a difusão de práticas culturais, utilizada em diversas cidades do Brasil, visto que o carnaval é uma festa popular reconhecida mundialmente.

A distinção desses conceitos auxiliam na compreensão de que a organização do poder público em festividades como o carnaval dependerá da perspectiva adotada –política cultural, ou turismo cultural, visto que “normalmente toda a estrutura responsável pela organização do carnaval, dentro da administração pública, fica nas áreas de cultura ou de turismo” (SANTOS, 2008, p. 87).

Evidentemente, a organização será proporcional à configuração das festas na localidade. Por exemplo, o carnaval na cidade do Rio de Janeiro certamente exigirá maior desempenho do Poder Público do que o carnaval de Curitiba, visto que o primeiro é reconhecido mundialmente como uma das cidades do carnaval e o segundo, ainda que apresente diversas festividades, são mais locais. Assim, a premissa é de que o investimento nas festividades será proporcional à demanda das cidades (SANTOS, 2010, p. 70).

Existem diversas frentes em que os municípios podem atuar na organização de um carnaval. Estruturalmente, os órgãos responsáveis pelas políticas culturais podem prestar suporte à festividade de diversas maneiras, seja através de instrumentos de gestão específicos, disponibilização da infraestrutura, elaboração de legislação específica, destinação de recursos dos Fundos Municipais de Cultura etc. Ademais, é possível promover as festividades através de ações e projetos que promovam essas atividades ar-

tísticas, fornecendo também meios de comunicação e equipamentos culturais (SANTOS, 2010, p. 93).

Por exemplo, a cidade de São Paulo, reconhecida especialmente pelo desfile das escolas de samba, na organização do carnaval de 2022 investiu R\$ 56,6 milhões em “apoio institucional às escolas de samba, além de custos com manutenção do sambódromo, premiações, contratação de serviços, cachês artísticos”, isso sem contar os outros investimentos públicos com o carnaval de rua (RODRIGUES, 2022).

Como outrora destacado, o carnaval também é uma oportunidade de incentivar a economia local, o que reforça a necessidade de uma participação do poder público. Em vista disso, julgamos pertinente tecer algumas considerações sobre economia cultural e seus impactos no carnaval.

A economia cultural é um campo em que se produz, circula e consome bens e serviços simbólicos, das mais variadas expressões culturais, adquirindo uma dimensão econômica reconhecidos como bens e produtos culturais. Essa economia pode ser tanto formal quanto informal e geram produtos artísticos e comportamentais (GUERREIRO; SPINOLA; SPINOLA, 2004, p. 61).

Ademais, ressaltamos que o campo da economia cultural não pode ser igualado à indústria cultural, visto que a economia cultural possui vínculo direto à vida cotidiana, em que certas fronteiras como centro e periferia atenuam-se “para dar lugar à experiência concreta do pertencimento a um espaço, um bairro, um território, uma cidade.” (GUERREIRO; SPINOLA; SPINOLA, 2004, p. 61). Para que as culturas locais possam se desenvolver economicamente, “necessário “alargar as políticas públicas e formar quadros para a gestão cultural” (GUERREIRO; SPINOLA; SPINOLA, 2004, p. 61)

Quando tratamos sobre o carnaval, a economia cultural está presente em toda a festividade, seja com a produção dos espetáculos e a contratação de artistas, mas também impacta sobremaneira prestações de serviços de hospedagem, alimentação e até mesmo dos trabalhos informais como serviços de transporte e ambulantes. Todos os pontos levantados até aqui servem para comprovar a importância da interação do poder público e o carnaval.

Existem outros vieses possíveis de analisar a regulação do poder público em festividades como o carnaval. Rafael Moura de Andrade (2016b, p. 245), ao estudar o Carnaval de Recife, propôs três categorias de análise das políticas públicas desenvolvidas pela gestão pública: a democratização da festa, a diversidade de manifestações culturais e a descentralização dos polos de animação.

A respeito da democratização da festa, o autor destaca a importância da gestão pública em construir políticas públicas que viabilizem à amplificação de vozes locais. Um exemplo dessas políticas é viabilizar o acesso ao transporte coletivo para que grande par-

cela da população possa transitar pela cidade. Acerca da diversidade de manifestações culturais, destacamos a relação entre a administração pública e a comunidade, promovendo políticas públicas que tragam significação para a festa, acolhendo a diversidade local. A título de exemplo, é possível citar o fomento para blocos de carnavais locais.

Por fim, a descentralização dos polos de animação versa sobre uma organização que distribua as festividades entre as regiões centrais e periféricas da localidade, propiciando pleno acesso às celebrações. É possível perceber um entrelaçamento entre as três categorias, visto que todas essas estratégias de atuação buscam amplificar o acesso da população à festividade do carnaval. Na opinião de Andrade (2016a, p. 88), o carnaval de Recife adotou essas três ideias para construir um modelo de política cultural:

Se considerarmos, como aqui fizemos, o Carnaval Multicultural do Recife como um modelo de organização da folia de momo baseada em ideias centrais como diversidade, democratização e descentralização, faz-se fundamental compreender como estas ideias operam dentro do processo de implementação e desenvolvimento de uma política para a festa. Desta forma, compreender as três ideias enquanto categorias nativas indissociáveis nos ajuda a perceber uma política pública que foi implementada no carnaval, mas que foi posteriormente adotada como modelo de política cultural de uma forma ampla, transformando-se assim em marca da gestão pública municipal desse período.

De fato, introduzir as ideias de democratização, diversidade e a descentralização na implementação de políticas públicas possibilita uma interação entre os governos locais e a comunidade. É preciso incentivar uma relação dialógica entre os foliões e o poder público em que se reconheça o carnaval como produto de uma espontaneidade que reivindica os espaços públicos. Apenas a partir desse reconhecimento é possível existir relação não conflituosa na organização do carnaval.

Portanto no decorrer deste capítulo buscamos encarar o carnaval sob a ótica da administração pública, a fim de compreender qual é o papel dos governos locais no carnaval, especialmente considerando possíveis estratégias de gestão que municípios poderiam adotar na organização para promover uma política cultural no carnaval que não corrompa a espontaneidade da celebração.

Compreendemos que a organização do poder público em festividades como o carnaval dependerá da perspectiva adotada – política cultural, ou turismo cultural. A partir disso, os municípios podem atuar na organização do carnaval em diversas vertentes, sendo importante desenvolver uma relação dialógica com os foliões, garantindo que a organização e regulação do carnaval seja menos conflituosa.

No item a seguir realizaremos um estudo acerca da atuação do poder público local no carnaval de Curitiba, considerando as características específicas dessa localidade e, desse modo, buscaremos compreender o funcionamento da festividade na capital do Paraná. Nele, vislumbramos identificar quais são as ações realizadas pelo município de Curitiba para a organização, a fim de identificar quais são as premissas adotadas pelo governo local para a regulação da festa.

4 O PODER PÚBLICO, A POLÍTICA CULTURAL E A PROMOÇÃO DO CARNAVAL EM CURITIBA

Conforme desenvolvido no segundo item, existe uma crença equivocada de que Curitiba não celebra o carnaval e, conseqüentemente, os esforços para a organização da festividade são proporcionais a baixa adesão da comunidade local para celebrar as festividades. Tais concepções passam longe da verdade. Ainda que Curitiba não seja reconhecida por grandes carnavais, as festividades desenvolvidas envolvem a comunidade local, os quais tomam a cidade para si.

Compreendendo as características do carnaval de Curitiba, é possível dizer que o governo local não utiliza o carnaval como uma atração turística, concentrando suas atividades em ações voltadas à comunidade local. Nesse sentido, a política cultural de Curitiba intervém através de programas voltados às necessidades culturais de Curitiba.

A responsável por organizar e regulamentar o carnaval na cidade é a Fundação Cultural de Curitiba, que possui a competência de gerenciar Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC) – contribuindo, conforme dita a Lei Complementar Municipal n. 57/2005, para a criação e a produção independentes e o consumo de bens culturais e artísticos originários do município; a preservação e difusão do patrimônio histórico, artístico e cultural do Município; a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória; e o pleno exercício dos direitos culturais e o livre acesso às fontes da cultura.

O Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC) é implementado através do Fundo Municipal da Cultura (FMC), que fomenta projetos culturais que atendam os objetivos especificados em edital, que concentram-se na criação, produção e difusão artística e cultural, ou na preservação e difusão do patrimônio artístico, histórico e cultural.

Ademais, os recursos do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura (PAIC) destinam-se a 4 áreas de atuação: música, artes cênicas, audiovisual, literatura, artes visuais, patrimônio histórico, artístico e cultural e, por fim, folclore, artesanato e demais manifestações culturais tradicionais.

No que diz respeito ao carnaval, a Fundação Cultural de Curitiba (FMC) concentra o carnaval na área de atuação “folclore, artesanato, cultura popular e demais manifestações culturais tradicionais” e, anualmente, publica editais para viabilizar o acesso dos agentes culturais locais aos mecanismos de fomento, através da concessão de apoio financeiro para atividades artístico culturais.

A título de exemplo, o edital do carnaval de Curitiba de 2023, destinou os recursos do FMC destinado para financiamento a atividades artístico-culturais de realização singular ou continuada sendo, especificamente, alocadas nas seguintes manifestações artísticas: Escolas de Samba do Grupo Especial (5 projetos), Escolas de Samba do Grupo de Acesso (3 projetos), Escola de Samba Iniciante (1 projeto) e Blocos Carnavalescos (5 projetos). Os interessados participam do processo de seleção especificado no edital e, se aprovado, assinam um Termo de Apoio para ter acesso aos recursos (CURITIBA, 2022).

Consultando os editais do carnaval de Curitiba referente aos anos de 2018 a 2023 (exceto 2021, em razão da pandemia da Covid-19), especificamente a respeito do valor de financiamento destinado às atividades artístico-culturais, obtemos os seguintes resultados:

QUADRO 1 – EDITAIS DO CARNAVAL DE CURITIBA

Ano do Edital de Carnaval de Curitiba	Valor total destinado ao financiamento dos projetos do Edital de Carnaval	Valor destinado ao financiamento das Escolas de Samba Grupo Especial	Valor destinado ao financiamento das Escolas de Samba Grupo de Acesso	Valor destinado ao financiamento das Escolas de Samba Grupo Iniciantes	Valor destinado ao financiamento dos Blocos de Rua
2023	R\$ 750.000,00	R\$ 500.000,00	R\$ 187.500,00	R\$ 31.250,00	R\$ 31.250,00
2022	R\$ 600.000,00	R\$ 425.000,00	R\$ 150.000,00	R\$ 0,00	R\$ 25.000,00
2020	R\$ 620.000,00	R\$ 400.000,00	R\$ 200.000,00	R\$ 0,00	R\$ 20.000,00
2019	R\$ 620.000,00	R\$ 400.000,00	R\$ 200.000,00	R\$ 0,00	R\$ 20.000,00
2018	R\$ 595.000,00	R\$ 400.000,00	R\$ 150.000,00	R\$ 25.000,00	R\$ 20.000,00

Fonte: Elaborado pelas autoras, com dados coletados nos editais da Fundação Cultural de Curitiba.

A partir desses dados podemos compreender que a maior parte dos investimentos do Fundo Municipal de Curitiba, aproximadamente 96% do valor destina-se às escolas de samba, seja do grupo especial, grupo de acesso ou iniciantes (quando incluídas no edital), sendo aproximadamente 4% do valor destinado a formatos distintos, como os blocos de rua.

Ademais, quanto à infraestrutura, em alguns anos os Editais de Carnaval previram, para além do repasse para projetos, valores destinados para as despesas de infraestrutura e apoio logístico às atividades pré-carnavalescas. Em 2020, no Edital de Chamamento Público para cadastramento de blocos carnavalescos para o pré-carnaval de Curitiba, mencionou-se que a Fundação Cultural de Curitiba seria responsável por disponibilizar apoio de infraestrutura básica, qual seja o fornecimento de ambulância, brigadista, segurança privada para os artistas e banheiros químicos blocos carnavalescos do Município de Curitiba, especialmente nas regiões centrais (CURITIBA, 2018).

Questões referentes à segurança pública e trânsito, é responsabilidade da prefeitura municipal definir diretrizes para organização da Guarda Municipal e Polícia Militar durante o carnaval e fica à cargo da Secretaria Municipal de Defesa Social e Trânsito as operações especiais de bloqueio de ruas.

No carnaval de 2020, o prefeito de Curitiba, Rafael Greca, disse: “Vamos garantir as melhores condições para os nossos foliões. Estimamos o nosso carnaval como uma festa familiar, um momento de lazer coletivo, com segurança pública e infraestrutura”. No mesmo tom foi o pronunciamento do então comandante-geral da Polícia Militar: “Precisamos que as famílias de Curitiba retornem às ruas e aproveitem o espaço público da cidade renovado por sua administração municipal” (PREFEITURA define..., 2020, [s.p.]).

Tais manifestações trazem à tona questionamentos sobre qual é o público-alvo das ações de carnaval. Ora, o carnaval deve ser o espaço inclusivo, diversidade e crítico, dando voz aos excluídos e marginalizados pela ordem cotidiana. Desse modo, discursos como os acima mencionados podem acarretar uma descaracterização da festa.

No que concerne aos polos de animação, durante o período das festividades, a prefeitura de Curitiba desenvolve atividades nas regionais da Cidade, promovendo desde aulas iniciais de samba à espetáculos dos desfiles. No carnaval 2020, na Regional do Boqueirão, por exemplo, foram realizadas aulas de iniciação ao samba para 300 estudantes de escolas municipais da região (CARNAVAL 2020:..., 2020, [s.p.]). Ademais, blocos de rua também realizam suas apresentações em regiões periféricas de Curitiba.

Assim como as demais capitais do Brasil, o carnaval de Curitiba também promove um crescimento econômico considerável. Tanto o é que em 2020 o prefeito de Curitiba asseverou que “Quantos empregos surgem com o carnaval? Desde os que costumam as fantasias, até os que preparam os corpos das passistas” (GRECA anuncia..., 2018, [s.p.]).

Além disso, a FCC lançou edital de chamamento para o cadastramento de interessados para exercer o comércio eventual e temporário para o carnaval de rua de Curitiba, com o objetivo de incentivar o comércio local (CURITIBA, 2019a).

Portanto, podemos dizer que Curitiba adota uma política pública cultural que se caracteriza principalmente pelo fomento às festividades, através dos investimentos de projetos da comunidade local, viabilizando a infraestrutura e o espaço para as manifestações afeitas ao carnaval. Entretanto, é possível dizer que o governo local de Curitiba viabiliza o carnaval sem inviabilizar a espontaneidade da celebração?

Pois bem. No que diz respeito ao fomento às atividades, no decorrer do trabalho foi destacado que a organização do governo local é proporcional à configuração da festa e ao seu retorno, seja financeiro ou de benefícios à comunidade. No carnaval de Curitiba, percebemos que no decorrer dos anos houve aumento no investimento por parte do governo local no carnaval, sendo a maior parte do repasse destinado às escolas de samba, seja do grupo especial, grupo de acesso ou iniciantes, e uma mínima parcela do repasse é destinado aos blocos de rua, que possuem uma característica mais itinerante.

Nessa toada, tendo em vista que o carnaval materializa-se na disputa de narrativas das ruas da cidade, consideramos importante que Curitiba direcione uma maior parcela de investimentos aos blocos de carnaval, que realizam um papel importante na configuração da festa, mudando a dinâmica da cidade ao “perambular” por todos os cantos, enunciado suas manifestações culturais pelos quatros cantos da cidade.

Isso não quer dizer que as escolas de samba não tenham um papel fundamental na disputa de narrativas. Muito pelo contrário! As escolas de samba de Curitiba, como já visto, representam importantes atores dos processos históricos de Curitiba e devem ser fomentados pelo poder público.

Para descentralizar os polos de animação das regiões centrais, é necessário que o governo local desenvolva projetos que desloquem as festividades para áreas periféricas da cidade, oferecendo infraestrutura necessária. Isso porque percebe-se que, em Curitiba, boa parte da infraestrutura disponibilizada pelo governo local, bem como incentivo de comércio local, concentra-se nas regiões centrais da cidade – como, por exemplo, Largo da Ordem, Av. Marechal Deodoro, Rua Barão do Rio Branco, Rua Marechal Deodoro da Fonseca, Rua José Loureiro, Rua XV de Novembro, Av. Marechal Floriano Peixoto etc.

FIGURA 1 – CIRCUITO HISTÓRICO 2

Anexo IV

Circuito Histórico 2



Fonte: Edital n. 06/2019 (CURITIBA, 2019b).

Sugerimos, por fim, uma gestão coordenada entre os órgãos municipais que realizam operações no carnaval para que consigam cooperar e garantir que as festividades ocorram sem complicações. Isso significa que, para além de disponibilizar infraestrutura e segurança, os órgãos devem respeitar a principal característica e potencialidade do carnaval: ocupar a cidade e reinventá-la.

A viabilização de uma festa efetivamente popular, que não suprima a espontaneidade do carnaval demanda, também, a inclusão da alteridade cultural que se manifeste não apenas nos discursos, mas nas práticas empreendidas pela administração pública local. Uma verdadeira “inclusão social pela cultura”, que valorize a memória e as tradições populares, depende, segundo Selma Baptista (2007, p. 6-7) das “‘capacitações’ nas conquistas variadas que a produzem: o acesso aos projetos da Lei de Incentivo, a aquisição de bens culturais através da educação, e uma maior participação nas produções culturais em geral”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carnaval é uma festa popular reconhecida mundialmente como uma das principais manifestações culturais do Brasil, tendo historicamente a característica de reivindicar espaços públicos e transformá-los. Sua performance disruptiva manifesta as pluralidades culturais que são silenciadas pela ordem cotidiana, sendo o espaço para que os cidadãos exerçam nesses dias de folia seu direito de ocupar a cidade. Isso porque, o carnaval tem como espaço central a rua, promovendo uma ruptura da dinâmica urbana.

O objetivo deste estudo foi encarar o carnaval sob a ótica da administração pública e suas interconexões com o direito à cidade, para entender o papel dos governos locais na promoção de uma política cultural no carnaval e, assim, estendemos a análise para compreender o carnaval de Curitiba e seu funcionamento.

No primeiro item, constatamos que o carnaval materializa e potencializa o direito à cidade e a luta por ele, diante da possibilidade de transformação e reinvenção das cidades que o fenômeno acarreta, diante da espontaneidade intrínseca a este “acontecer político”. Outrossim, transversalizando o referido estudo para a realidade da cidade de Curitiba, concluímos que o fenômeno carnavalesco possui um papel primordial na inserção e viabilização de classes populares. Em suma, tem-se que o carnaval curitibano é promovido por aqueles populares que “insistem” em ocupar a cidade, transformá-la e, nela, fazerem-se vistos e reconhecidos.

No decorrer do segundo item buscamos encarar o carnaval sob a ótica da administração pública, a fim de compreender qual é o papel dos governos locais na festividade, considerando possíveis estratégias de gestão. Compreendemos que a organização do poder público em festas como o carnaval dependerá da perspectiva adotada – política cultural, ou turismo cultural, e que os municípios podem atuar na organização do carnaval de diversas maneiras, seja através do fomento, infraestrutura etc. Nesse ponto, refletimos que é preciso incentivar uma relação dialógica entre os foliões e o poder público que reflita na organização e regulação do carnaval.

Por fim, no terceiro item discorremos sobre o funcionamento do carnaval de Curitiba, uma cidade que não é externamente reconhecida pelo seu carnaval, mas que possui uma série de atores envolvidos em seu potente “acontecer”, sendo voltado, principalmente, para a população local. Na capital paranaense, o carnaval é organizado e regulamentado pela Fundação Cultural de Curitiba (órgão competente para gerenciar Programa de Apoio e Incentivo à Cultura - PAIC), que o concentra na área de atuação “folclore, artesanato, cultura popular e demais manifestações culturais tradicionais”. Diante disso, a FCC publica anualmente os Editais de Carnaval, com a finalidade de viabilizar o acesso dos referidos agentes culturais aos mecanismos de fomento e apoiar financeiramente as atividades artístico-culturais carnavalescas. Ocorre, no entanto, que grande parte deste financiamento é

destinado às escolas de samba (cerca de 96% do valor total), enquanto valores destinados aos blocos de rua somam menos de 5% do valor total destinado ao financiamento dos projetos do Edital de Carnaval. Do mesmo modo, conforme exposto, nota-se que a infraestrutura disponibilizada pelo governo local concentra-se nas regiões centrais da cidade.

Em vista disso, entendemos que deve haver, por parte poder público local, um esforço coordenado no sentido de descentralizar os polos de animação das regiões centrais, expandindo-os, com a disponibilização da necessária infraestrutura, para as regiões periféricas. Ainda, destacamos a necessidade de maior investimento público em infraestrutura que viabilize os blocos de rua, visto que o carnaval de rua é potência democrática nas cidades, diante da realização de uma festa livre de cordas e amarras, no espaço em que é possível criar, fantasiar e disputar outras narrativas para as ruas da cidade.

Em suma, entendemos que Curitiba adota uma política pública cultural que se caracteriza principalmente pelo fomento às festividades, através dos investimentos de projetos da comunidade local, viabilizando a infraestrutura e o espaço para as manifestações afeitas ao carnaval. Contudo, percebemos que para atender princípios como democratização, diversidade e a descentralização na implementação de políticas públicas para o carnaval, é preciso que os órgãos municipais atuem de maneira mais coordenada, preservando a principal característica do carnaval: ocupar a cidade e reinventá-la.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. Gentrificação. **Enciclopédia de Antropologia**, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 3 jul. 2018. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>. Acesso em: 5 dez. 2022.

ANDRADE, Rafael Moura de. **A política multicultural no carnaval do Recife**: democratização, diversidade e descentralização. 2016. 107p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016a. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/20049>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ANDRADE, Rafael Moura de. A gestão pública do carnaval do Recife. **Políticas Culturais Em Revista**, Salvador, v. 9, n. 1, p. 244-267, jan./jun. 2016b. DOI: <https://doi.org/10.9771/pcr.v9i1.16453>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16453>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ÁVILA FILHO, Salvador; BITTENCOURT, Caroline dos Santos; BITTENCOURT, Euclides Santos; KALID, Ricardo de Araújo; SANTOS, Alana Louise Alves. O desafio da segurança em megaeventos no Brasil: uma análise de riscos com base na organização do carnaval de salvador 2016. In: SILVEIRA, José Henrique Porto Silveira (org.). **Sustentabilidade e responsabilidade social**. v. 2. Minas Gerais: Poisson, 2017. 269 p.

BAPTISTA, Selma. **O carnaval curitibano**: notas introdutórias ao seu estudo. Performance, mediações e políticas culturais. Curitiba, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/18882145/Carnaval_curitibano_Notas_introdu%C3%B3rias_ao_seu_estudo_Performance_media%C3%A7%C3%B5es_e_pol%C3%ADticas_culturais. Acesso em: 2 dez. 2022.

BARROS, Sullivan Charles. Direito à Cidade no Carnaval: uso e apropriações de espaços urbanos em Recife. **Anais do XIV ENANPEGE**, Campina Grande: Realize, 2021. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/77541>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BARROSO, Flávia Magalhães. **Festas de contramão**: cenas e experiências dissensuais da rua. 2018. 208 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/9031>. Acesso em: 15 nov. 2022.

BLUM, Caroline Glodes. **Carnaval curitibano**: o “lugar” de uma festa popular na cidade. 2013. 192p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/36861>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?lang=pt>. Acesso em: 5 nov. 2022.

CARNAVAL 2020: Regional Boqueirão reúne foliões de todas as idades em aula de samba. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, 20 fev. 2020. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/regional-boqueirao-reune-folios-de-todas-as-idades-em-aula-de-samba/54941>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CARNAVAL é direito à cidade. **Instituto Pólis**, 18 fev. 2020. Disponível em: <https://polis.org.br/noticias/carnaval-e-direito-a-cidade/>. Acesso em: 20 nov. 2022.

CNC: Carnaval vai movimentar mais de R\$ 6,4 bilhões. **Fenacor**, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://www.fenacor.org.br/noticias/cnc-carnaval-vai-movimentar-mais-de-r-64-bilh>. Acesso em: 05 dez. 2022.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CURITIBA: o reduto de quem não gosta de carnaval e quer aproveitar a cidade: Quem não gosta de carnaval encontra em Curitiba o destino perfeito. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 fev. 2017. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/turismo/curitiba-o-reduto-de-quem-nao-gosta-de-carnaval>. Acesso em: 5 dez. 2022.

CURITIBA. **Lei complementar n. 57/2005**. Cria o Programa de Apoio e Incentivo à Cultura - PAIC, cria o Fundo Municipal de Cultura - FMC, concede incentivo fiscal ao Mecenato Subsidiá-

do, revoga a Lei Complementar n. 15, de 15 de dezembro de 1997, e dá outras providências. Curitiba, PR: Prefeitura Municipal de Curitiba, 2005. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/11-2244-lei_57.pdf. Acesso em: 07 dez. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 100/2022**. Carnaval de Curitiba 2023. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2022. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1301-3582-ed100_22.pdf. Acesso em: 5 nov. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 049/2021**. Carnaval de Curitiba 2022. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2021. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1224-3234-ed_049-21.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 001/2020**. Edital de chamamento público para cadastramento de interessados para exercer o comércio eventual e temporário para o carnaval de rua de Curitiba no ano de 2020. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2020. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/EDITAL%20DE%20CHAMAMENTO%20PARA%20CADASTRAMENTO%20DE%20COM%C3%89RCIO%20EVENTUAL.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 108/2019**. Carnaval de Curitiba 2020. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2019a. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1119-2688-inscricao-ed-108-19.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 006/2019**. Edital de chamamento público para cadastramento de blocos carnavalescos para o pré-carnaval de rua—de Curitiba - 2020. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2019b. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/EDITAL%20CHAMAMENTO%20BLOCOS%20-%20vs%204_1501.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 137/2018**. Carnaval de Curitiba 2019. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2018. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1077-2410-ed_137_18.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

CURITIBA. Fundação Cultural de Curitiba. **Edital n. 041/2017**. Carnaval de Curitiba 2018. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 2017. Disponível em: http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/994-1999-ed41_17.pdf. Acesso em: 7 dez. 2022.

DOMINGUES, João (coord.). **Direitos culturais e direito à cidade**: caderno didático. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

FOLIA segura: Prefeitura define diretrizes para organização e segurança no Carnaval. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, 17 jan. 2020, às 16:47. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/prefeitura-define-diretrizes-para-organizacao-e-seguranca-no-carnaval/54529>. Acesso em: 5 dez. 2022.

GRECA anuncia Carnaval de Curitiba com dois dias de desfiles de blocos e escolas de samba em 2019. **Bem Paraná**, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/noticia/greca-anuncia-carnaval-de-curitiba-com-dois-dias-de-desfiles-de-blocos-e-escolas-de-samba-em-2019>. Acesso em: 5 dez. 2022.

GUERREIRO, Goli; SPINOLA, Noelio Dantaslé; SPINOLA, Tatiana de Andrade. Economia cultural de Salvador – a indústria do carnaval. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador, ano VI, n. 9, p. 58-72, jan. 2004. Disponível em: <https://revistas.unifacs.br/index.php/rde/article/view/113/117>. Acesso em: 25 fev. 2023.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOSHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro; FIGUEIRA, Miriane; PACHECO, Carolina Simões. **Negros, libertos e associados**: identidade cultural e território étnico na trajetória da Sociedade 13 de Maio (1888-2011). Relatório analítico – Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 2012. Disponível em: https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/vinculos/monogr/Texto/Negros_Libertos_Associados.pdf. Acesso em: 2 dez. 2022.

IANNI, Octavio. O preconceito racial no Brasil. [Entrevista concedida a] Alfredo Bosi. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 51, maio/ago. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/3MbV9sNNtfNchV7F7JdVkBH/?lang=pt>. Acesso em: 31 nov. 2022.

NASCIMENTO, Gláucia Pereira do. **Territorialidades negras em Curitiba-PR**: resignificando uma cidade que não quer ser negra. 2020. 309p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/71450>. Acesso em: 25 fev. 2023.

PREFEITURA define organização para o Carnaval: foram apresentadas as estratégias de segurança da PM em conjunto com a Guarda Municipal para evitar imprevistos nos locais de eventos da folia. **Prefeitura Municipal de Curitiba**, 20 jan. 2020. Disponível em: <https://transito.curitiba.pr.gov.br/noticias/prefeitura-define-organizacao-para-o-carnaval/442>. Acesso em: 5 dez. 2022.

REIA, Jhessica; HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Entre regulações e táticas: músicas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-23, set./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.30608>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/30608>. Acesso em: 25 fev. 2023.

RODRIGUES, Rodrigo. Organização do Carnaval em São Paulo tem investimento total de R\$ 56,6 milhões em 2022, diz SPTuris. **G1**, São Paulo, 20 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2022/noticia/2022/04/20/organizacao-do-carnaval-em-sao-paulo-tem-investimento-total-de-r-566-milhoes-em-2022-diz-spturis.ghtml>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ROLNIK, Raquel. Relação entre o Carnaval e a cidade nem sempre é espontânea. **Jornal da USP**, 08 fev. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/relacao-entre-o-carnaval-e-a-cidade-nem-sempre-e-espontanea/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. **Estado, política cultural e manifestações populares:** a influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros. 2008. 126p. Dissertação (Mestrado em Administração Pública e Governo) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2386?show=full>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. Carnaval e administração pública: o papel dos governos locais na configuração das festas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 61-74, nov. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2010.12026>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12026/9413>. Acesso em: 25 fev. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIQUEIRA, Gustavo Silveira; VASQUES, Pedro Henrique Ramos Prado. O carnaval de rua do Rio de Janeiro como uma possibilidade de exercício do direito à cidade. **Revista da Faculdade de Direito UFPR**, Curitiba, v. 60, n. 1, p. 137-161, jan./abr. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rfdupr.v60i1.37916>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/37916/25098>. Acesso em: 25 fev. 2023.

VARELLA, Guilherme Rosa. **Direito à folia: o direito ao carnaval e a política pública do carnaval de rua na cidade de São Paulo**. 2021. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Acesso em: 2 nov. 2022.

VIACAVA, Vanessa Maria Rodrigues. **Samba quente, asfalto frio:** uma etnografia entre as escolas de samba de Curitiba. 2010. 205p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25512>. Acesso em: 25 fev. 2023.

TEATRO NO CONTRA-ATAQUE: INVESTIGAÇÃO SOBRE UMA POSSIBILIDADE DE FUGA DA HETERONORMATIVIDADE

Matheus Henrique Pires da Silva

SUMÁRIO

1. Introdução. 2. Vasculhando a relação LGBTI+ com a Lei: corpos situados na margem. 3. Teatro no contra-ataque: fuga da heteronormatividade. 4. Considerações finais. Referências.

*Entramos num tempo em que
as minorias do mundo começam a se
organizar contra os poderes que lhes
dominam e contra todas as ortodoxias*

Félix Guattari, 1973

1 INTRODUÇÃO

Apesar das relativas conquistas do movimento LGBTI+¹, é fato que persiste uma sistemática exclusão de seus membros em diversos contextos. Inclusive, dentro da esfera jurídica devido ao fenômeno da heteronormatividade.

Com base em contribuições de alguns pensadores, sobretudo do francês Michel Foucault, o primeiro tópico deste trabalho investigou a formação da heteronormatividade jurídica dentro do dispositivo da sexualidade sobretudo a partir da modernidade. Inclusive, delineou-se como o dispositivo da sexualidade opera por meio da normalização dos corpos.

¹ A utilização da sigla LGBTI+ refere-se às identidades lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, intersexuais, entre outras.

Posteriormente, com base no pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze a partir do teatro do italiano Carmelo Bene, procurou-se delinear qual o impacto da arte na sua forma teatral, isto é, quais os efeitos de objetos estéticos quanto à subjetividade e a multiplicação de linhas de fuga responsáveis por romper com a normatividade dos dispositivos.

É necessário salientar que a eleição de Deleuze para o desenvolvimento deste trabalho é resultado dos emocionantes encontros com os conceitos filosóficos desenvolvidos por ele. Por outro lado, a escolha pela utilização das análises deleuzianas sobre a obra teatral de Carmelo Bene é proveniente do entendimento de que Deleuze desenvolve uma análise inédita do teatro e que pareceu útil ao propósito desta pesquisa.

Ocorre que este artigo não tem o objetivo de desenhar o processo de fuga da heteronormatividade e a modificação do direito e sim, afirmar um meio de abertura a outras possibilidades.

O presente trabalho vincula-se ao tema norteador do PET Direito UFPR em 2022: direito, arte e desigualdade, vez que no campo jurídico, embora exista a conquista da igualdade formal, a conquista da igualdade material está longe de ser alcançada, sendo as identidades LGBTI+, como já dito, vítimas de persistentes exclusões devido à heteronormatividade. Assim, a investigação no campo da arte na sua forma teatral proposta surge como uma busca de alternativa de fuga da heteronormatividade jurídica.

Investigar as relações da sexualidade com o campo jurídico é um exercício delicado, pois o conjunto de membros da comunidade LGBTI+ não é uniforme, não possui as mesmas demandas e não sofre as mesmas violências.

A pesquisa justifica-se na medida em que as identidades LGBTI+ continuam a enfrentar exclusões promovidas pela lógica heteronormativa. Destarte, procura-se apresentar um meio de enfrentamento de tal problema.

2 VASCULHANDO A RELAÇÃO LGBTI+ COM A LEI: CORPOS SITUADOS NA MARGEM

Em seu projeto *História da Sexualidade*, Michel Foucault evidencia uma explosão discursiva em torno e a propósito do sexo (FOUCAULT, 1988, p. 21), “uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII” (FOUCAULT, 1988, p. 22). Inclusive, ele destaca a multiplicação dos discursos sobre o sexo no campo do exercício do poder² (FOUCAULT, 1988, p. 22).

² “É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo

Os primeiros acionamentos do sexo pelo discurso aconteceram há muito tempo, numa tradição ascética e monástica. Posteriormente, a partir do século XVII, todos são convocados a falar sobre sexo. No entanto, obviamente, embora a massa de fiéis não fosse permitida falar sobre sexo, o crucial é que esta obrigação era estabelecida, um ideal para todo cristão temente a Deus. Destarte, surge um imperativo: fazer do desejo um discurso. O poder pastoral cristão colocou em curso a submissão interminável à palavra de tudo que fosse relacionado ao sexo (FOUCAULT, 1988, p. 24).

Importante ter em conta que da majoração dos discursos sobre sexo passou a se esperar efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo. Ademais, ao contrário da censura sobre o sexo, ergueu-se uma aparelhagem para elaborar discursos relativos ao sexo, aptos a funcionar e de serem produto de sua própria economia (FOUCAULT, 1988, p. 26).

De mais a mais, por volta do século XVIII, surge uma incitação política, econômica, técnica, a falar sobre sexo, mas não como algo que merece condenação e sim, que se deve administrar, acoplar a sistemas de utilidade, regular em proveito de todos, garantir o funcionamento de acordo com um padrão ideal. Outrossim, no século XVIII, o sexo passa a ser assunto de “pólicia”, isto é, surge o imperativo da regulação sexual por meio de discursos úteis e públicos, no lugar do rigor de uma proibição (FOUCAULT, 1988, p. 26-28).

Entre as maiores inovações técnicas do poder, a partir do século XVIII, foi o aparecimento da população como tema econômico e político. Ocorreu que os governos notaram que precisavam lidar com uma população, com seus fenômenos e variáveis próprios: natalidade, morbidade, esperança de vida, fecundidade, estado de saúde, incidência das doenças etc. Todas essas variáveis localizam-se no ponto de intersecção entre os desdobramentos próprios à vida e os efeitos particulares das instituições. Interessa observar que o sexo emerge como elemento importante para a economia e a política, pois passa a ser necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a maneira de torná-las fecundas ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas. Aliás, pela primeira vez, pelo menos de maneira contínua, uma sociedade torna evidente que seu futuro também depende da forma como cada sujeito usa seu sexo. Nesse contexto, ganha força um discurso onde a conduta sexual da população é elevada, ao mesmo tempo, à posição de objeto de análise e alvo de intervenção; há um esforço em direção a uma regulação mais fina e bem calculada,

que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.” (FOUCAULT, 2004, p. 193).

que sofrerá alteração, de acordo com os objetivos e as urgências, em direção natalista ou antinatalista (FOUCAULT, 1988, p. 28-29).

Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo. Surge a análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos, nos limites entre o biológico e o econômico. [...] Que o Estado saiba o que se passa com o sexo dos cidadãos e o uso que dele fazem e, também, que cada um seja capaz de controlar sua prática. Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injeções o investiram (FOUCAULT, 1988, p. 29).

Foucault observou o surgimento de uma operação diferente da proibição, passando a ocorrer uma “incorporação das perversões” e a “especificação dos indivíduos” (FOUCAULT, 1988, p. 43). Consequentemente, dilui-se a ideia do sodomita e surge o homossexual como uma “espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 1988, p. 43-44).

Percebe-se que Foucault buscou evidenciar o solo arqueológico e as técnicas de produção investidas sobre o sexo que permitiram o surgimento de uma sexualidade balizada por uma ciência sexual, vinculada a práticas de normalização localizadas em diversos campos de saber que estão imbricados. Registra-se o aparecimento de uma categorização sexual produto de uma criação de subjetividades forjadas a partir de um complexo de poder-saber, que se construiu sobre o sexo e que culminou nas perversões sexuais, consideradas assim somente quando confrontadas a uma forma muito precisa (ARAUJO, 2018, p. 649).

Malgrado Foucault não tenha criado o termo heteronormatividade, o entendimento de sua forma de atuação como ferramenta de dicotomia e classificação dos sujeitos nos espaços sociais e, consequentemente, no âmbito dos direitos, é imperioso a analítica do poder realizada por ele, vez que intimamente ligado a analítica de Foucault vê-se vincular-se os conceitos de poder e norma (ARAUJO, 2018, p. 649).

É preciso esclarecer que Foucault não entende norma como parte de um conjunto de códigos jurídicos responsáveis por regular a coletânea de direitos individuais e coletivos reitores da convivência social (FRANÇA, 2014, p. 3), a norma diz respeito ao movimento de elaboração do que viria a ser tido como normal e anormal, é do movimento de elaboração que a norma surge. A propósito, fica evidente a tese da imanência da norma: é impossível pensar a norma separada do seu domínio de aplicação, vez que, além da sua interferência produtiva em seu domínio, ao criar o seu campo de atuação, ela cria a si mesma (MACHE-REY, 1989 *apud* ARAUJO, 2018, p. 650).

O movimento de produção da norma resulta na constituição de categorias de corpos, sujeitos, condutas e maneiras de vida anormais quando confrontadas com um tipo de normalidade, observando-se nisto a matriz relacional da norma: o conjunto normal-anormal não colide em termos de contradição ou exterioridade e sim, de inversão e polaridade (ARAUJO, 2018, p. 650).

Na sociedade, entre as normas que vigoram, está a norma que alça a heterossexualidade a uma suposta superioridade. Logo, é tida como anormal todo tipo de conduta ou existência considerada violadora da norma heterossexual (BUTLER, 2018). Aliás, Butler fala sobre a heterossexualidade compulsória.

O modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade (BUTLER, 2018, p. 20).

Dhyego Câmara de Araujo (2018, p. 651) salienta que a disciplina e a biopolítica agem por meio de mecanismos e práticas de normalização, objetivando a estabilidade sexual, seja por intermédio da vigilância, esquadrinhamento, análise e classificação dos sujeitos, seja por intermédio dos cálculos e regulação de um padrão dos conjuntos populacionais, respectivamente.

Junto à sociedade do tipo disciplinar, os sujeitos são continuamente submetidos ao controle, cujos efeitos são concretizados no constrangimento de suas próprias virtualidades. O poder busca o assujeitamento dos corpos em relação a uma normalidade sexual; “normação, portanto, em que a norma se apresenta nos corpos cujos comportamentos, desejos, afetos, condutas, trejeitos e, portanto, cujo modo de vida é a heterossexualidade” (ARAUJO, 2018, p. 652-653).

A difusão de regimes de verdade e olhares sobre os sujeitos tornou a sexualidade um dispositivo de controle - de corpos, de modos de existência e de populações (CASSAL; GARCIA; BICALHO, 2011, p. 466). Foucault aponta que o dispositivo consiste em:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2004, p. 244).

Por sua vez, o dispositivo da sexualidade pode ser descrito como uma estratégia potente e perversa de gerenciamento e controle da produção dos corpos, subjetividades e populações. Potente vez que o poder avança cada vez mais fundo sobre os modos de existência; perverso porque cria maneiras de experimentação e vivência da sexualidade como ilegítimas, não para exterminá-las, mas para a manutenção das relações de poder (CASSAL; GARCIA; BICALHO, 2011, p. 466).

Destarte, considerando a matriz heteronormativa do direito, quanto mais próximos da norma estiverem os corpos tido como perversos sexuais, percebidos como mais normais eles serão, e, conseqüentemente, maior acesso a direitos terão (ARAUJO, 2018, p. 653).

A heteronormatividade do direito implica no estabelecimento de um modelo de práticas que tendem a normalizar os corpos e as populações segundo os ditames desta regra, isto é, opera em um duplo grau de normalização. Exclui (incluindo), todo conjunto heterogêneo de corpos não conformados pelas determinações da regra fazendo com que direitos cuja marca é a universalidade não lhe sejam assim garantidos por sua condição de não-heterossexual. Mas, além disso, opera em um outro nível de conformações, na medida em que se esforça para capturar tais corpos visando assimilá-los nas prescrições da norma. Isto é, cria-se um gradiente de normalidade no qual os corpos passam a ser distribuídos segundo níveis de transgressão, e a partir de tal gradação garante direitos na medida em que são assimilados, ainda que fragmentariamente, pela heteronormatividade (ARAUJO, 2018, p. 660).

A comunidade LGBTI+ é comumente vinculada ao pecado, ao crime, ao abjeto. Assim, os direitos dos membros da comunidade geralmente implicam na transgressão da ordem, seja ela política, moral e, também, jurídica (ARAUJO, 2018, p. 643).

A articulação entre direito, sexo, gênero e sexualidade é historicamente balizada pela heteronormatividade. No espaço brasileiro, existiram regulamentações jurídicas sobre sexo, gênero e sexualidade que resultaram, até o século XIX, na criminalização dos atos sexuais entre pessoas do mesmo gênero, até o século XX, na prisão e submissão de homossexuais a métodos terapêuticos e, até o presente, no enquadramento dos sujeitos em um sexo e um gênero frutos do binarismo - masculino ou feminino (SILVA, 2020, p. 57).

Ocorre que minorias gays, lésbicas, transsexuais e transgênero procuram se erguer contra a normalização das identidades dissidentes do sistema sexo-gênero ou sistema heteronormativo (PRECIADO, 2011, p. 18).

3 TEATRO NO CONTRA-ATAQUE: FUGA DA HETERONORMATIVIDADE

*A arte é o que resiste:
ela resiste à morte,
à servidão,
à infâmia,
à vergonha*

Gilles Deleuze, 1990

Gilles Deleuze considerava o pensamento como uma criação proveniente do impulsionamento; essa impulsão se dá pelas forças que habitam no *de fora*. Como, por exemplo, na literatura que atua como uma instância transcendental de fora e que é capaz de transportar o pensamento ao seu extremo induzindo-o pensar de diferentes percepções e, assim, produzindo uma nova imagem de pensamento equivalente ao pensamento diferencial (REZINO, 2017, p. 12).

Além de pensar e criar por si mesma, a arte é capaz de criar e oferecer às outras áreas aquilo que Deleuze denomina como intercessores: componentes que são essenciais para o pensamento (REZINO, 2017, p. 12), pois “a criação começa pela fabricação de intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artista ou cientista; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, animais [...]” (DELEUZE, 2010, p. 156). Inexiste texto, livro ou artigo onde Deleuze desenvolve o conceito de intercessores. A oportunidade em que ele faz menção ao tema é em uma entrevista registrada no livro *Conversações*. No entanto, a ideia de intercessores vincula-se, mesmo que implicitamente, aos escritos dele quando ele volta-se para a relação entre pensamento, filosofia e não-filosofia – os intercessores permitem a união dos pensamentos para o pensamento. O que o torna um conceito eminente para a filosofia deleuziana uma vez que configura o que se pode nomear de orientação metodológica; mesmo não existindo metodologia para esse pensamento. Os intercessores se expressam como variações heterogêneas de múltiplos componentes de intensidade, atravessam o pensamento e compõem junto a ele; o movimenta fazendo-o andar por caminhos diversos. A criação de intercessores permite aos estudiosos diversos novos olhares de análise e fazem mundos outros de possibilidades emergirem (REZINO, 2017, p. 14).

Os intercessores são nevrálgicos, vez que são eles que mobilizam o pensamento levando ao deslocamento, ao trânsito, à criação; à medida que fazem surgir problemas que estimulam o pensamento. Eles, os intercessores, fomentam o pensamento e levam a se deslocar da zona representacional, como mobilizadores que convocam o pensamento a

criar. É possível falar que sem eles o pensamento fica estagnado, não inventa e nem age; o pensamento nada cria (REZINO, 2017, p. 14).

No texto chamado *Um manifesto do menos*, Gilles Deleuze (2010, p. 10) identificou na obra teatral do italiano Carmelo Bene³ um procedimento artístico de subtração, isto é, ele percebeu que Bene produziu peças teatrais a partir da amputação de elementos de outros trabalhos artísticos. Por exemplo, na peça *Romeu e Julieta*, Bene amputa o personagem Romeu. Logo, a peça original, devido à exclusão de uma parte dela, não aleatoriamente definida, ganha outro lugar. Com a retirada de Romeu, Mercúrio é beneficiado por um extraordinário desenvolvimento. Em Shakespeare, Mercúrio morre rapidamente. Por outro lado, em Bene, ele não pode morrer e ele não consegue morrer, vez que ele vai constituir a nova versão.

Outrossim, na peça *Ricardo III*, onde provavelmente Bene melhor desenvolveu sua forma de fazer teatro, ele extirpa o sistema real e principesco, apenas Ricardo e as mulheres são preservados (DELEUZE, 2010, p. 10).

Mas então aparece sob uma nova luz o que na tragédia existia apenas virtualmente: Ricardo III talvez seja a única tragédia de Shakespeare na qual as mulheres travam relações de guerra. E, por seu lado, o que Ricardo III cobiça é menos o poder do que a reintrodução ou a reinvenção de uma máquina de guerra capaz de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado (o que Shakespeare chama o segredo de Ricardo, seu “objetivo secreto”). Operando a subtração dos personagens de Poder de Estado, CB [Carmelo Bene] vai dar livre curso à constituição do homem de guerra em cena, com suas próteses, suas deformidades, suas excrescências, suas malformações, suas variações. O homem de guerra sempre foi considerado, nas mitologias, como de origem diferente do homem de Estado ou do rei: disforme e tortuoso, ele vem sempre de outro lugar. CB o faz advir em cena: à medida que as mulheres em guerra entram e saem, preocupadas com seus filhos que gemem, Ricardo III deverá ir se tornando disforme para divertir as crianças e reter as mães. Ele comporá para si mesmo próteses, a partir dos objetos que tira ao acaso de uma gaveta. Ele se constituirá um pouco como Mr. Hyde, com cores, barulhos, coisas. Ele se formará, ou melhor, se deformará seguindo uma linha de variação contínua. A peça de CB começa por uma belíssima “nota sobre o feminino” (já não haveria na Pentesteia de Kleist uma relação semelhante entre o homem de guerra, Aquiles, e o Feminino, o Travesti?) (DELEUZE, 2010, p. 10).

Nas peças mencionadas, o que é amputado, em síntese, são os elementos de poder, elementos que fazem ou representam o poder: Romeu enquanto representante do poder das famílias, os reis e príncipes enquanto representantes do poder do Estado. Ocorre

³ Carmelo Bene (1937–2002) foi um dramaturgo, ator, encenador e cineasta italiano.

que os elementos do poder no teatro garantem ao mesmo tempo a coerência do tema abordado e a coerência da representação teatral. Observa-se ao mesmo tempo o poder do que está representado e o poder do próprio teatro. Assim, o ator comum tem uma cumplicidade remota com os príncipes e os reis, e o teatro com o poder. De mais a mais, o verdadeiro poder do teatro é vinculado à representação do poder em cena, mesmo sendo uma representação crítica. No entanto, Bene traz uma concepção crível inédita, pois quando a partir do instante em que ele opta por realizar recortes de elementos do poder, ele altera, além da matéria teatral, a forma do teatro, que para de ser “representação”, ao mesmo momento em que o ator deixa de ser ator. Ele abre caminho para outra matéria e forma teatral, que não seriam viáveis sem essa amputação. Ademais, a criatividade de sua forma de criar e a união dos seus recursos, parecem vinculados ao afastamento dos elementos estáveis de poder, que vai abrir espaço para uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa em constante desequilíbrio (DELEUZE, 2010, p. 11). O teatro deixa de ser representação para virar espaço de uma força de desterritorialização (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 4).

Para criar suas peças, Bene opera subtraindo todo elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. Além disso, extirpa-se a história, pois a História é o marcador temporal do Poder. Exclui-se a estrutura, pois é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Sepultam-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, pois eles pertencem ao uso maior. Decepa-se o texto, pois ele é como a dominação da língua sobre a fala e ainda dá testemunha uma invariância ou uma homogeneidade. Remove-se o diálogo, pois o diálogo transmite à palavra os elementos de poder e os faz circular (DELEUZE, 2010, p. 14).

Ao perscrutar a peça *Ricardo III* de Bene, Deleuze (2010, p. 17-18) identifica a convergência de uma variação de linguagem e gestos. Ocorre que essa variação está vinculada à produção de uma máquina de guerra⁴ cuja orientação política é marcada pela tática de Bene de manifestar o poder da representação por meio da variação contínua que consiste em uma verdadeira linha de fuga (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 4).

Deleuze e Guattari (2012a, p. 12-13) afirmam que a “máquina de guerra em si mesma, parece irreduzível ao aparelho de estado, exterior à sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte”. Portanto, a variação de linguagem pode ser encarada como uma autêntica máquina de guerra artística.

⁴ “Nós definimos a ‘máquina de guerra’ como um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem absolutamente por objeto a guerra; ela tem por objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. [...] Uma máquina de guerra pode ser revolucionária, ou artística, muito mais que guerreira” (DELEUZE, 2013, p. 47-48).

É importante ter em conta que a desterritorialização consiste no movimento de abandono do território. “É a operação da linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 238).

Quanto à linha de fuga, não seria esta inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge às “suas responsabilidades”, foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte... etc. Falsa impressão. [...] as linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a história é forçada a passar por isso, mais do que por “cortes significantes”. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e “pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 85-86).

De mais a mais, para Carmelo Bene o que interessa não é o começo nem o final da narrativa e sim, o meio. É precisamente no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. É pelo meio que as coisas crescem (DELEUZE, 2010, p. 12).

Noutro vértice, importa observar que Carmelo Bene trabalha com a ideia de menor e maior. Logo, um autor menor seria “sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços” (DELEUZE, 2010, p. 12).

Uma língua maior é formada por uma forte estrutura hegemônica. Ocorre que Bene produz uma espécie de teatro da língua. Dito de outro modo, Bene compõe peças e personagens vinculados a uma língua menor, já que acreditava que uma escrita não é literária, nem teatral, mas uma operação direcionada a criar o estranhamento no espectador (DELEUZE, 2010, p. 14-15).

Nos seus mais variados desdobramentos e recortes, o espaço artístico não apresenta-se somente como uma representação, mas uma condição paradoxal que possibilita à filosofia da diferença percorrer todos os contornos dessa outra linguagem recolhendo os indicativos presentes através de uma problematização das identificações produzidas pelo acossamento dos dispositivos (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5).

Nesse sentido, Deleuze faz uma leitura que articula o teatro de Bene e a literatura de Franz Kafka, pois o teatrólogo realiza um procedimento que é da ordem da extravagância, assim como Kafka, elevando a linguagem até sua última potência. Devido à elevação da

linguagem a sua última potência, tanto Bene quanto Kafka dão à linguagem um estatuto da experiência do delírio, já que ambas percorrem novos caminhos e revelam novos horizontes pela força do estranhamento. Logo, os discursos artísticos de ambos são da ordem do inventário da diferença (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5).

Para esclarecer melhor essa articulação, é preciso cotejar o texto *Um manifesto de menos* de Deleuze com o livro publicado junto com Félix Guattari (2014) chamado *Kafka: por uma literatura menor*, no qual é apresentada a tese do menor como resultado de três fatores: desterritorialização, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de anunciação. Isso devido ao conceito de menor se contrapor à maioria a partir de um ponto de vista qualitativo e articulado com o devir⁵ (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5).

Então, enquanto a literatura de Kafka é menor devido a procedimento de subversão homogênea da linguagem (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5), Bene, segundo Deleuze (2010), leva a cabo um procedimento similar ao produzir um teatro que desloca os efeitos da linguagem do campo semântico estrutural para o território da variação sempre contínua.

Em *Ricardo III*, gestos e vozes resultam em linhas de fuga de variação, e é precisamente essa a proposta política desse modelo de teatro. Manifesta-se um estilo que não se efetiva pela normalização, pela codificação e pela institucionalização. Bene conduz um empreendimento político quando afasta os efeitos da representação dos conflitos e incorpora a variação como elemento antirrepresentativo (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5).

O teatro tradicional, para Deleuze (2010), alude sempre ao fato majoritário quando consagra um padrão que torna obtusa questões consideradas menores. Por conseguinte, o fato majoritário sempre articula elementos de poder ou estados de dominação, onde as vozes dos personagens principais terminam submetendo toda a trama ao imperativo categórico de um sujeito estético. Alternativamente, o devir minoritário se desdobra pelos critérios das linhas de fuga, procurando sempre descolar-se do modelo padrão. Assim, o devir minoritário é antirrepresentativo, pois constitui uma potência cujo elemento reitor não é o poder, mas sim, o delineamento de um desejo revolucionário que se exerce pelos critérios de agenciamentos atuando como uma maquinaria que foge do poder, das estratégias do saber e dos processos de subjetivação (VIVAR; KAWAHALA, 2017, p. 5).

Carmelo Bene não crê que o teatro é capaz de realizar uma revolução. No entanto, ao invés de trabalhar com a representação, ele prefere acionar a variação como um elemento ativo, mais agressivo (DELEUZE, 2010, p. 18). A função antirrepresentativa de Bene

⁵ “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que você devém?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 184).

procura traçar, “constituir de algum modo uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um”. Logo, é impossível dizer que a arte possui um poder, que ainda possua um poder, mesmo no momento que ela critica o poder, pois, constituindo a forma de uma consciência minoritária, ela se ligaria a potências do devir, que compõem um domínio diferente do domínio do poder e da representação-padrão (DELEUZE, 2010, p. 19).

A variação contínua de Bene está entre a:

História e o anti-historicismo, isto é, concretamente, “aqueles que a História não leva em conta”. Ela está entre a estrutura e as linhas de fuga que a atravessam; entre o povo e a etnia. A etnia é o minoritário, a linha de fuga na estrutura, o elemento anti-histórico dentro da História (DELEUZE, 2010, p. 19).

Quanto ao texto de Deleuze (2010, p. 19-20), cabe destacar a diferenciação que ele faz dos sentidos que a palavra minoria poder ter. Primeiro, a minoria define um estado de fato, isto é, a circunstância em que um determinado grupo, não importa seu tamanho, está apartado da maioria, ou está incluído, mas como parte subordinada em relação a um padrão estabelecido pela lei e fixado pela maioria (DELEUZE, 2010, p. 19). Assim, é possível dizer que as identidades LGBTI+ são minoria, por mais numerosas que sejam. Em contrapartida, o segundo sentido do termo não designa um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja (DELEUZE, 2010, p. 19).

Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria (DELEUZE, 2010, p. 19).

Logo, o teatro pode apresentar e constituir uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto” (DELEUZE, 2010, p. 20).

Embora Foucault (1988, p. 147) defenda que “contra o dispositivo de sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres”, Deleuze nos permite observar a existência de outro caminho de contra-ataque, o caminho da arte.

A heteronormatividade do direito, como apresentado anteriormente, se esforça para capturar os corpos transgressores tendo por objetivo assimilá-los nas prescrições da norma. Ocorre que a arte na sua forma teatral pode ter a capacidade de produzir linhas de fuga, desterritorializar.

Assim, enquanto a exclusão for um dos pilares do direito, é necessário desenvolver estratégias de fuga, mas não uma fuga covarde, e sim, uma fuga ativa, criativa, capaz de criar outras possibilidades.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A heteronormatividade representa um verdadeiro problema para o campo jurídico, pois é uma das responsáveis pela exclusão das identidades LGBTI+.

Embora as identidades LGBTI+ tenham acessado determinados direitos, a exclusão de determinadas identidades, que mais se afastam do padrão heteronormativa ainda persiste.

Por meio da investigação da arte na sua forma teatral, com a ajuda de Gilles Deleuze e Carmelo Bene, foi possível perceber que a arte pode ser um meio para provocar o deslocamento do pensamento e produzir ruptura com os dispositivos de poder, estratégias de saber e processos de subjetivação.

Deleuze demonstra que a arte atua como uma potência, pois ela apresenta outras condições de possibilidade para modos de existência diversos. Destarte, a arte pode ser um caminho para transformação da forma como o campo jurídico se relaciona com os corpos situações à margem.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Dhyego Câmara de. Heteronormatividade jurídica e as identidades LGBTI sob suspeita. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 640-662, 2018. DOI: 10.1590/2179-8966/2017/25191. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdp/a/GjmSkWkq6Bh5BSSwnkzMsS-p/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 25 fev. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASSAL, Luan Carpes Barros; GARCIA, Aline Monteiro; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho de. Psicologia e o dispositivo da sexualidade: biopolítica, identidades e processos de criminalização. **Psico**, v. 42, n. 4, p. 465-473, out./dez. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/8600>. Acesso em: 9 jan. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 5**. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 3**. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FRANÇA, Fábio Gomes de. Foucault, o direito e a norma: apontamentos para uma reflexão sobre o saber jurídico. **Revista Publius**, v. 1, n. 1, p. 01- 18, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.periodicosoletronicos.ufma.br/index.php/rpublius/article/view/3283>. Acesso em: 20 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxxL9kr9RMhxHdwk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2022.

REZINO, Larissa Farias. **Gilles Deleuze e a intercessão da arte na criação do pensamento da diferença**. 2017. 121p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8723>. Acesso em: 9 jan. 2023.

SILVA, Danler Garcia. **Discurso judicial e criminalização da homotransfobia no Brasil: ponderações desde uma teoria e criminologia *queer***. 2020. 130p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Faculdade de Direito “Prof. Jacy de Assis”, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29269>. Acesso em: 10 out. 2022.

VIVAR, Rodrigo D. de; KAWAHALA, Soler e E. A potência de viver: Deleuze e a arte. **Psicologia & Sociedade**, v. 29, p. 1-8, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/3N69KLXppQ-v93SGxgFxFzdw/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ÍNDICE ALFABÉTICO

A

Antropoceno. Progressividade da crise ambiental	11
Análise das percepções da desigualdade ambiental. Crise ambiental nas narrativas do cinema norte-americano	9
Arte. Autenticidade. Moda como expressão artística. Moda	29
Arte digital e desigualdade. NFT	75
Arte digital. Conceito	76
Arte digital. Desenvolvimento	77
Arte digital. Introdução	75
Ausência. Legislação específica	92
Ausência. Transferência real da obra comprada	93
Ausência da narrativa da desigualdade ambiental. Cinema mainstream	22
Ausência de autorização da manifestação em muros urbanos. Requisito para enquadramento no tipo penal de pichação	53
Autenticidade. Moda como expressão artística. Moda. Arte	29

C

Caminhos para a humanização da indústria da moda. Papel do direito econômico no enfrentamento à nocividade do <i>fast fashion</i>	40
Caminhos para o enfrentamento jurídico ao <i>fast fashion</i> . Desequilíbrio socioambiental. Indústria da moda ..	27
Carnaval. Direito à cidade. Curitiba/PR.....	122
Carnaval. Papel dos governos locais	127
Carnaval de Curitiba. Direito à cidade. Lugar de samba-enredo é no asfalto.....	119
Carnaval está para o terreiro. Raízes das escolas de samba. Lutas-negociações de resistência.....	99
Carnavalização do negro dentro e fora da avenida. Contexto brasileiro	105
Carnaval é direito à cidade	122
Cidade de Curitiba. Lugar do carnaval.....	124
Cinema mainstream. Ausência da narrativa da desigualdade ambiental	22
Circuito histórico 2. Figura 1.....	136
Comercialização da moda. Século XXI. Moda na era de sua reprodutibilidade técnica. Indústria	30
<i>Compliance. Environmental. Social. Corporate governance</i>	40
Conceito. Arte digital.....	76
Conceito de pichação. Distinção em relação ao grafite. Crimes de dano	54
Consequências socioambientais. <i>Fast fashion</i>	38
Considerações finais. Pode a moda resistir ao capital?	46
Construção dos espaços das escolas de samba. Histórias. Raízes do carnaval. Relação das religiões de matrizes africanas, do samba, do morro.	101
Contexto brasileiro. Carnavalização do negro dentro e fora da avenida	105

<i>Corporate governance. Compliance. Environmental. Social</i>	40
Corpos situados na margem. Vasculhando a relação LGBTI+ com a lei.....	144
Crimes de dano. Conceito de pichação. Distinção em relação ao grafite.....	54
Criminalidade corporativa-estatal.....	33
Crise ambiental nas narrativas do cinema norte-americano. Análise das percepções da desigualdade ambiental.....	9
Crise ambiental. Representação. Olhar para cima. Olhar para o cinema.....	19
Crise ambiental. “O Dia Depois de Amanhã”.....	15
Crise e catástrofe. Não Olhe Para Cima”.....	16
Curitiba. Poder público. Política cultural. Promoção do carnaval.....	132
Curitiba. Quadro 1. Editais do carnaval.....	133
Curitiba/PR. Carnaval. Direito à cidade.....	122

D

Decisões do TJPR (2020-2022). Identificação judicial do bem jurídico tutelado.....	58
Descentralização.....	91
Desenvolvimento. Arte digital.....	77
Desequilíbrio socioambiental. Indústria da moda. Caminhos para o enfrentamento jurídico ao <i>fast fashion</i> ..	27
Desestímulo à precarização da moda. Extrafiscalidade.....	42
Desigualdade. Impactos ambientais.....	13
Dificuldades. Insuficiências. NFTs.....	88
Difusão das informações científicas. Necessidade de adaptação.....	20
Direito autoral digital. NFTs.....	87
Direito autoral. Meio digital.....	83
Direito à cidade. Curitiba/PR. Carnaval.....	122
Direito à cidade. Lugar de samba-enredo é no asfalto. Carnaval de Curitiba.....	119
Distinção em relação ao grafite. Crimes de dano. Conceito de pichação.....	54

E

Editais do carnaval. Curitiba. Quadro 1.....	133
Eficácia regulatória do direito concorrencial. <i>Fast fashion</i> . Lei 12.529/2011.....	44
Emily Emanuele Franco Mewes.....	119
Emprego de conceitos valorativos. Fundamentação da criminalização da pichação.....	63
<i>Environmental. Social. Corporate governance. Compliance</i>	40
Expressões artísticas e econômicas da moda. Lógica do <i>fast fashion</i>	28
Extrafiscalidade. Desestímulo à precarização da moda.....	42

F

<i>Fast fashion</i> . Consequências socioambientais.....	38
<i>Fast fashion</i> . Lei 12.529/2011. Eficácia regulatória do direito concorrencial.....	44
<i>Fast fashion</i> . O que é?.....	32
Figura 1. Circuito histórico 2.....	136
Fim do mundo, fim dos mundos. Formas de habitar a terra e crise ambiental.....	10
Fim do mundo. Narrativa hollywoodiana.....	15

Forma jurídica capitalista. Paralelo entre as negociações do carnaval.....	110
Formas de habitar a terra e crise ambiental. Fim do mundo, fim dos mundos	10
Francisco Gubert Garcez Duarte	75
Fuga da heteronormatividade. Teatro no contra-ataque.....	149
Fundamentação da criminalização da pichação. Emprego de conceitos valorativos	63

G

Giovanna Maria Casais Menezes	99
-------------------------------------	----

H

Histórias. Raízes do carnaval. Relação das religiões de matrizes africanas, do samba, do morro. Construção dos espaços das escolas de samba	101
---	-----

I

Identificação judicial do bem jurídico tutelado. Decisões do TJPR (2020-2022)	58
Impactos ambientais. Desigualdade.....	13
Impactos jurídicos. Socioeconômicos. Sistema de <i>fast fashion</i>	33
Indústria. Comercialização da moda. Século XXI. Moda na era de sua reprodutibilidade técnica	30
Indústria da moda. Caminhos para o enfrentamento jurídico ao <i>fast fashion</i> . Desequilíbrio socioambiental ..	27
Infrações à legislação trabalhista	35
Insuficiências. NFTs. Dificuldades	88
Introdução. Arte digital	75
Investigação sobre uma possibilidade de fuga da heteronormatividade. Teatro no contra-ataque.....	143
Isabela Benedetti Sebben.....	119

J

Julia Favaretto Deschamps	53
---------------------------------	----

L

Legislação específica. Ausência	92
Lei 12.529/2011. Eficácia regulatória do direito concorrencial. <i>Fast fashion</i>	44
Lugar de samba-enredo é no asfalto. Carnaval de Curitiba. Direito à cidade.....	119
Lugar do carnaval. Cidade de Curitiba.....	124
Lutas-negociações de resistência. Carnaval está para o terreiro. Raízes das escolas de samba.....	99
Lógica do <i>fast fashion</i> . Expressões artísticas e econômicas da moda	28

M

Mateus Baptista Siqueira	75
Matheus Henrique Pires da Silva.....	143
Máisa Ribeiro Leone Silva	27
Meio digital. Direito autoral	83
Moda. Arte. Autenticidade. Moda como expressão artística	29
Moda como expressão artística. Moda. Arte. Autenticidade	29
Moda na era de sua reprodutibilidade técnica. Indústria. Comercialização da moda. Século XXI	30

N

Nara Veiga Borges.....	99
Narrativa hollywoodiana. Fim do mundo	15
Necessidade de adaptação. Difusão das informações científicas.....	20
NFT. Arte digital e desigualdade.....	75
NFT. Propriedade industrial	87
NFTs. Dificuldades. Insuficiências.....	88
NFTs. Direito autoral digital	87
NFTs. Sistema <i>blockchain</i>	78
NFTs incorporados	88
NFTs simples	90
“Não Olhe Para Cima”. Crise e catástrofe.....	16

O

“O Dia Depois de Amanhã”. Crise ambiental	15
Olhar para cima. Olhar para o cinema. Crise ambiental. Representação	19
Olhar para o cinema. Crise ambiental. Representação. Olhar para cima.....	19
O que é <i>fast fashion</i> ?	32

P

Papel do direito econômico no enfrentamento à nocividade do <i>fast fashion</i> . Caminhos para a humanização da indústria da moda.....	40
Papel dos governos locais. Carnaval	127
Paralelo entre as negociações do carnaval. Forma jurídica capitalista.....	110
Pode a moda resistir ao capital? Considerações finais	46
Poder público. Política cultural. Promoção do carnaval. Curitiba.....	132
Política cultural. Promoção do carnaval. Curitiba. Poder público	132
Progressividade da crise ambiental. Antropoceno	11
Promoção do carnaval. Curitiba. Poder público. Política cultural	132
Propriedade industrial. NFT.	87
Propriedade intelectual. Regulação internacional	82

Q

Quadro 1. Editais do carnaval. Curitiba	133
---	-----

R

Raul Nicolas Dombek Coelho	27
Raízes das escolas de samba. Lutas-negociações de resistência. Carnaval está para o terreiro.....	99
Raízes do carnaval. Relação das religiões de matrizes africanas, do samba, do morro. Construção dos espaços das escolas de samba. Histórias	101
Rebeca Dionysio Felix	9
Regulação internacional. Propriedade intelectual	82

Relação das religiões de matrizes africanas, do samba, do morro. Construção dos espaços das escolas de samba. Histórias. Raízes do carnaval.	101
Representação. Olhar para cima. Olhar para o cinema. Crise ambiental.....	19
Requisito para enquadramento no tipo penal de pichação. Ausência de autorização da manifestação em muros urbanos.	53

S

Sistema <i>blockchain</i> . NFTs	78
Sistema de <i>fast fashion</i> . Impactos jurídicos. Socioeconômicos.....	33
Social. <i>Corporate governance</i> . <i>Compliance</i> . <i>Environmental</i>	40
Socioeconômicos. Sistema de <i>fast fashion</i> . Impactos jurídicos.....	33

T

Teatro no contra-ataque. Fuga da heteronormatividade.....	149
Teatro no contra-ataque. Investigação sobre uma possibilidade de fuga da heteronormatividade.....	143
Transferência real da obra comprada. Ausência.....	93

V

Vasculhando a relação LGBTI+ com a lei. Corpos situados na margem.....	144
Victória Brasil Camargo.....	9

Autores

Emily Emanuele Franco Mewes
emily.emewes@gmail.com

Francisco Gubert Garcez Duarte
fggd32@gmail.com

Giovanna Maria Casais Menezes
giovannamcm@hotmail.com

Isabela Benedetti Sebben
ibenedettisebben@gmail.com

Julia Favaretto Deschamps
jufdeschamps@gmail.com

Maísa Ribeiro Leone Silva
maisaribeiro02@hotmail.com

Mateus Baptista Siqueira
mateussiq@hotmail.com

Matheus Henrique Pires da Silva
matheushpiresdasilva@gmail.com

Nara Veiga Borges
naraveigaborges@gmail.com

Raul Nicolas Dombek Coelho
raul.coelho27@gmail.com

Rebeca Dionysio Felix
rebecadfelix@gmail.com

Victória Brasil Camargo
victoriabrasilc@gmail.com

Tutora

Heloisa Fernandes Câmara
helocamara@ufpr.br



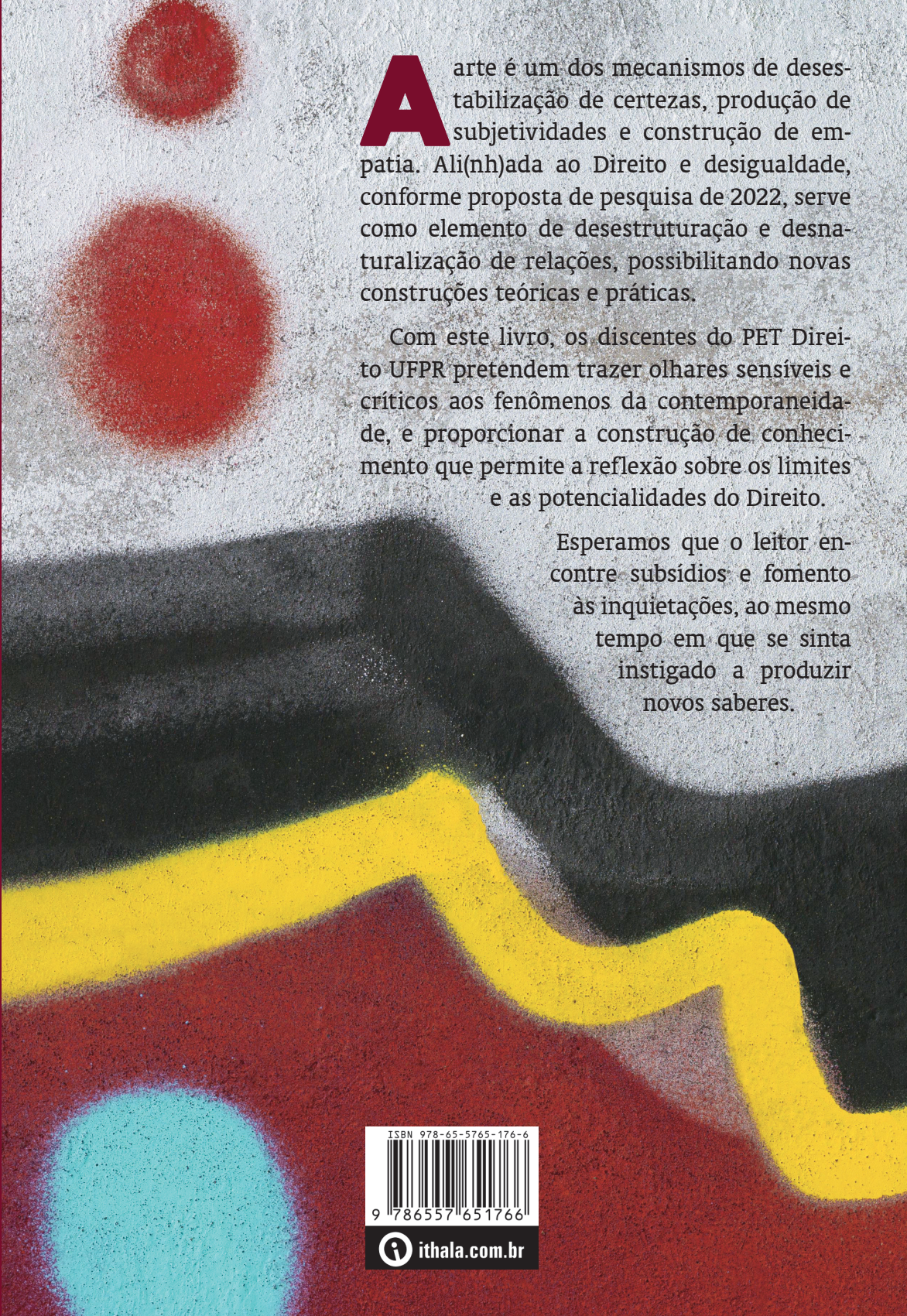
Programa de Educação Tutorial (PET) é estruturado nos pilares de ensino, pesquisa e extensão, sendo composto por até 18 discentes e um tutor.

O PET Direito UFPR tem décadas de funcionamento e, desde então, atua para pensar o Direito de forma crítica e comprometida com a realidade, auxiliando a formação acadêmica de qualidade.

Parte importante de suas atividades é composta pela pesquisa coletiva, construída a partir de um tema definido em conjunto. Este livro é resultado das pesquisas desenvolvidas em 2022.

PET
DIREITO

Universidade
Federal
do Paraná



A arte é um dos mecanismos de desestabilização de certezas, produção de subjetividades e construção de empatia. Ali(nh)ada ao Direito e desigualdade, conforme proposta de pesquisa de 2022, serve como elemento de desestruturação e desnaturalização de relações, possibilitando novas construções teóricas e práticas.

Com este livro, os discentes do PET Direito UFPR pretendem trazer olhares sensíveis e críticos aos fenômenos da contemporaneidade, e proporcionar a construção de conhecimento que permite a reflexão sobre os limites e as potencialidades do Direito.

Esperamos que o leitor encontre subsídios e fomento às inquietações, ao mesmo tempo em que se sinta instigado a produzir novos saberes.

ISBN 978-65-5765-176-6



9 786557 651766



ithala.com.br

